

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LVI. évfolyam, 2. szám · 2018. május

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover),
Sárosi Bálint, Somfai László, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postaltalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 121 KOMLÓS KATALIN
Két hangnem-meghatározó harmóniai portál a funkciós zenében
- 138 Two Tonality-Defining Harmonic Portals in Western Art Music
(Abstract)
- 139 NAKAHARA YUSUKE
A zenei rend diadala?
Az inspiráció forrásainak sokfélesége a 44 duó két hegedűre 37. darabjában
- 160 A Triumph of Musical Order?
Multiple Sources of Inspiration in Forty-Four Duos, No. 37
(Abstract)
- 161 PÁVAI ISTVÁN
Kodály Zoltán és a magyar tánc
- 179 Zoltán Kodály and Hungarian Dance
(Abstract)
- 180 RICHARD STEINITZ
A született melodikus
- 205 The Innate Melodist
(Abstract)
- 206 BRAUER-BENKE JÓZSEF
A hangszerikonográfiai adatok organológiai elemzése
- 226 Organological Analysis of Musical Instruments' Iconography Data
(Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

- 228 LAKI PÉTER
„Nekem középpont, neked periféria”
Gondolatok Kodály nemzetközi recepciójáról
- 234 'One Person's Center, Another's Periphery'
Some Thoughts on the International Reception of Zoltán Kodály's Music
(Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

235 SZABÓ FERENC JÁNOS

Varró Margit életműve

*Ruth Iris Frey-Samlowski: Leben und Werk Margit Varrós.**Lebendiger Musikunterricht im internationalen Netzwerk*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Komlós Katalin

KÉT HANGNEM-MEGHATÁROZÓ HARMÓNIAI PORTÁL A FUNKCIÓS ZENÉBEN

1.) $I-II^2-V^6-I$

2.) $I-I^7b-IV^4-I^{\frac{7}{2}} [=V^7] -I$

I.

A zeneirodalom minden hangnemet végigjáró enciklopédikus sorozatának, Johann Sebastian Bach *Wohltemperirtes Clavierjének* nyitódarabja, annak is első négy üteme emblematikus világossággal alapozza meg a C-dúr hangnemet mint kiindulópontot.

1. kotta. J. S. Bach: *Das wohltemperirte Clavier*, I/1.

A prelúdium egyetlen harmóniasor figurációja: első fennmaradt verziójában, a legidősebb fiú, Wilhelm Friedemann részére összeállított *Clavier-Büchlein*ben Bach csak az első hat ütemet írja ki teljes formában, a fennmaradó rész pusztán akkordokat tartalmaz.

Ugyanennek a nyitó harmóniai modellnek a moll hangnemű, nem kevésbé emblematikus Bach-féle példája a nevezetes Chaconne, a szólóhegedűre írt d-moll partita (BWV 1004) zárótételének témája (2. kotta a 122. oldalon). Ez a mindhárom funkciót (tonika [T], szubdomináns [S], domináns [D]) magában foglaló egység a lehető legtömörebben, és a szólamok lehető legkisebb mozgásával definiálja a dūr vagy moll hangnemet:

Dūr: $I-II^2-V^6-I$ Moll: $I-II^2-V^{\sharp 5}-I$



2. kotta. J. S. Bach: d-moll partita szőlőhegedűre, BWV 1004, V. tétel

A négy akkordból álló modell mint harmóniai nyitás igazi *topos* a zenetörténetben: kezdeményei a kora barokkra nyúlnak vissza, kikristályosodott formája pedig gyakori vendég a legnagyobb szerzők műveiben a barokkon és klasszikán át a romantika évszázadáig, a legkülönbözőbb műfajokban, vokális és hangszeres zenében egyaránt.

Elméleti források, generálbasszus-gyakorlatok

A hármás- és négyeshangzatok teljes készletét tartalmazó, értelmező és bemutató első tankönyvek egyike Friedrich Erhardt Niedt munkája: *Musicalische Handleitung... I. Handelt vom General-Bass, denselben schlecht weg zu spielen* (Hamburg, 1700). Ezt a traktátust használta J. S. Bach saját tanításához a Tamás-iskolában, amint az egy Bach-tanítvány fennmaradt jegyzetéből kiderül. A *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbasses oder Accompagnement für seine Scholaren in der Musik* címen ismert, 48 lapból álló becses dokumentum Niedt traktátusának első 9 fejezetére épül.¹

Niedt *Musicalische Handleitung*jának első kötetét hat évvel később követte a második (*Handleitung zur Variation*. Hamburg, 1706), melynek tartalmát a következő alcím részletezi:

Hogy lehet a generálbasszust és a fölé írt számokat variálni, művészi invenciókat készíteni, és egyetlen egyszerű számozott basszusból könnyűszerrel Preludiumokat, Chaconne-okat, Allemande-okat, Courante-okat, Sarabande-okat, Menueteket, Gigue-eket és hasonlókat szerkeszteni, [kiegészítve] további szükségés instrukciókkal.²

A kötet X. fejezetében Niedt egy számozott basszussal lejegyzett alapmodellt mutat be, amely aztán különböző metrumokkal és karakterekkel az alcímben felsorolt tételtípusok, táncfajták kiindulópontja lesz. Ennek a mintapéldának mint „praeludium”-nak a kezdő harmóniamenete nem más, mint a fent rögzített, a basszus tonikai hangjáról alig elmozduló, mégis három funkciót egyesítő képlet:

1 A „Vorschriften” Philipp Spitta nagy monográfiájának (*Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1873–80) függelékében jelent meg először nyomtatásban. Modern angol fordítását és az eredeti kézirat faksimiléjét Pamela L. Poulin annotált kiadása tette közzé: *J. S. Bach's Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

2 „Wie man den General-Bass, und darüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen, und aus einen schlechten General-Bass Praeludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, Gigen und dergleichen leichtlich verfertigen könne, samt andern nötigen Instructionen.”

[Praeludium]



3a kotta. Niedt: Handleitung zur Variation (1706)

A fejezet a következőképpen folytatódik:

Ha úgy tetszik, a C ütembeosztásról itt mindjárt $\frac{3}{4}$ -es metrumra válthatunk, és a kiemelt első négy taktust chaconne-ként kezelhetjük:³



3b kotta. Niedt: Handleitung zur Variation (1706)

A XII. fejezet bőséges kottapélda-anyaggal, részletesen tárgyalja a fenti harmóniai alapmodellből származtatható tánckarakterek típusait és változatait. Hogy mindezen kompozíciókat egyetlen képlet, a I-II²-V⁶-I harmóniasor indítja, annak általánossá vált, megszilárdult használatát jelzi:



3c-g kotta. Niedt: Handleitung zur Variation (1706)

3 „Wolte man hier aus dem C gleich in $\frac{3}{4}$ Tact einfallen / und abgesetzte erste vier Tacten gleich einer Ciacconen tractiren.”

J. S. Bach fent említett, Niedt traktátusára épülő generálbasszus-jegyzete (*Vorschriften und Grundsätze*) didaktikus rendben veszi számba a basszushang fölött álló szám(ok) jelentését, gyakorlati megvalósítását. A ma szekundakkordnak nevezett hangzatot a következőképpen vezet be:

Ha egy hang fölött 2 és 4 szám áll ($\overset{4}{2}$), rendszerint a szextet is hozzáadjuk, akkor is, ha nincs kiírva.

A $\overset{6}{2}$ akkord $\overset{6}{5}$ -re oldódik, ha a basszus félhangot lép lefelé, amint a következő példa mutatja:⁴

4. kotta. J. S. Bach: *Vorschriften und Grundsätze*...

Figyelemre méltó, hogy az akkordot az egyetlen mintapélda nem a későbbi stílusokban talán gyakoribb domináns funkciójú V^2 hangzattal, hanem a tonikai basszushang fölött megszólaló II^2 akkorddal illusztrálja.

A legnagyobbaknál maradván: Georg Friedrich Händeltől is maradt fenn „tananyag”, amely bevezet a *basso continuo* és a fűgairás tudományába. Händel az 1720-as/30-as években II. György angol király leányainak volt a csembalótanára és zene-mestere; közülük Anna hercegnő bizonyult a legtehetségesebbnek. Valószínű az ő számára állította össze Händel azt a szerencsére kéziratban megőrzött példatárat, amely metodikus rendben sorakoztatja fel a számozottbasszus-játék alapjait.⁵ A gyakorlatok harmóniai nyelve szép és változatos, magasan a kor pedagógiai tankönyveinek a színvonala fölött áll; a harmóniak használatában és fűzésében az olaszos idiómán belül Händel személyes stílusa is felismerhető.

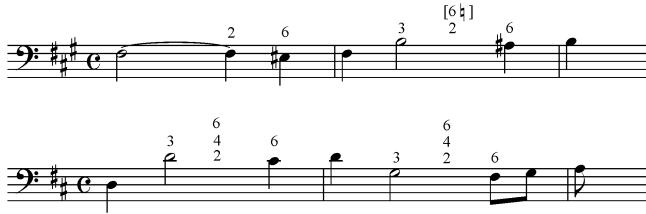
A szekundakkordokat bemutató két gyakorlat – egy moll, egy dúr – egyaránt a tonika basszusát megtartó szubdomináns hangzattal (mai jelzéssel: $I-II^2$) mint alaptípussal indul (5a–b kotta).

Különös, hogy a fisz-moll példa csupán a 2-es számmal jelöli az akkordot (a példa további előfordulásaiban is), míg a D-dúr gyakorlat a teljes akkordot előírja

a $\overset{6}{4}$ jelzéssel, hasonlóképpen a példa egészében.

4 Wann *Secund* und *Quart* ($\overset{4}{2}$) über einer Note stehet so wird ordentlich die 6 auch darzu genommen wenn es gleich nicht darüber stehet. $\overset{4}{2}$ resolvirt sich aber $\overset{6}{5}$ wenn der Bass in ein halbes Intervallum rückwärts gehet, wie aus folgenden Exempel zu sehen ist.

5 Alfred Mann (ed.): *Georg Friedrich Händel. Composition Lessons from the Autograph Collection in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*. Kassel: Bärenreiter, 1978 (Hallische Händel-Ausgabe, Supplement, Vol. I.; gyakorlati kiadását ld. *Continuo Playing According to Handel*. Ed. D. Ledbetter. Oxford: Oxford University Press, 1990.



5a–b kotta. Händel: continuo-gyakorlatok (Hallische Händel-Ausgabe, 1. pótkötet, 1978)

Corelli, Vivaldi, Händel, Bach

Ha a reneszánsz korszakát követő új stílus, a *nuove musiche* születését – egyszerűsítve persze – 1600 körül jegyezzük, a modális rendet felváltó funkciós dúr-moll tonalitás megszilárdulása – újra csak egyszerűsítve – mintegy száz évvel későbbre, 1700 tájára tehető.

A hármas- és négyeshangzatok gazdag tárházának ma „klasszikus összhangzattan” terminussal jelölt készlete aztán jó másfél évszázadra *lingua franca*ként szolgál az európai zenetörténet számára.

A nagy szerzők közül talán Arcangelo Corelli az első, akinek letisztult és tökéletesen megmunkált zenéjében a modern dúr-moll stabilitás természetes közeget jelent. Harmóniai zsenijét már a kortársak világosan felismerték. Tanítványa, a jeles komponista, Francesco Gasparini, az egyik legfontosabb *basso continuo* tankönyv, a *L'armonico pratico al cimbalo* szerzője így ír Corelliről munkája VII. fejezetében („Disszonanciák, ligatúrák, szinkópák és feloldásuk”):

Ezt a komponálásmódot, amelyet a jobb mai szerzők követnek, különösképpen megtaláljuk ARCANGELO CORELLI-nek, a kiemelkedő hegedűvirtuóznak, korunk igazi Orfeuszának a szépséges *Sinfoniáiban* [hangszeres műveiben]. CORELLI annyi művészettel, gondnal és finomsággal vezet a basszus szólamot, átkötései és disszonanciái olyan jól kontrolláltak, és olyan simán illeszkednek a különféle témákhoz, hogy azt lehet mondani, újra felfedezte az elragadó harmónia tökélyét. [...] Aki kompozícióinak a basszusát komolyan tanulmányozza, igencsak javára fog válni, és a kísérés minden fajtájában magas készségre fog szert tenni.⁶

Tipikus példának tekinthetjük az Op. 6-os concerto grosso sorozat 8. darabja (g-moll, „Karácsonyi” concerto grosso) I. tételének Grave szakaszát, amely kromatikus harmóniai gazdagságával, sorozatos késleltetéseinek expresszív disszonan-

6 Gasparini: *L'armonico pratico al cimbalo*. Venezia: Bertoli, 1708, Capo VII.: „Delle Dissonanze, Legature, Note sincopate, e modo di risolverle”, 48. „Ciò vien praticato dai buoni Compositori moderni, e particolarmente si trova nelle vaghissime Sinfonie del Sig. Arcangelo Corelli Virtuosissimo di Violino, vero Orfeo de’ nostri tempi, che con tanto artificio, studio, e vaghezza muove, a modula quei suoi Bassi con simili legature, e Dissonanze tanto ben regolate, e risolute, e si ben intrecciare con la varietà de’ Soggetti, che si puó ben dire, che abbia eglí ritrovata la perfezione di un’ Armonia, che rapisce. [...] Chi però prenderà ad esercitarsi sopra i Bassi delle di lui Composizioni, ne caverà un notabil profitto, e prenderà ottima pratica in ogni sorte di accompagnamento.”

ciáival igazolja Gasparini fent idézett eulógiáját. A tételt sejtelmesen indító, funkciók kört leíró harmóniasor az áttekintésünket alkotó „portál” tiszta megjelenése.

Grave

6. kotta. Corelli, g-moll concerto grosso, Op. 6/8, I. tétel

Egészen más jellegű, Corelli klasszikus eleganciájához képest valósággal romantikus Vivaldi szertelen, rapszodikus zenéje. D-moll kettősversenyének (Op. 3/11, RV 565) szépséges siciliano tétele egyike azoknak a mai hallgatót elvarázsoló barokk „slágereknek” (lásd Pachelbel Kánonját, Albinoni Adagióját, J. S. Bach 3., D-dúr zenekari szvitjének Air tételét), amelyek, úgy tűnik, jobban megérintik a zenével inkább Elton John útján érintkező emberek lelkét, mint Chopin vagy Rachmaninov zenéje:

Largo e Spiccato

7. kotta. Vivaldi: d-moll concerto, Op. 3/11, RV 565, II. tétel

A „Largo e spiccato” feliratú siciliano nyitó harmóniasora egy árnyalatban eltér eddigi példáinktól: a vezetőhangra épülő domináns akkord ez esetben nem a dominánsszeptim fordítása, hanem a diszsonánsabb VII. fokú szűkített szeptim akkord. Árnyalatnyi, mégis jelentős különbség. A szűkített szeptim fájdalmasabb, nosztalgikusabb hatást kelt, mint szelídebb testvére.

A vonósokra írt 12 koncertot magában foglaló *L'estro armonico*, amelynek ez a d-moll kettősverseny a 11. darabja, Vivaldi első nyomtatásban megjelent concertosorozata (Amszterdam, 1711). Szinte rögtön óriási népszerűsége tett szert, és valószínűleg az amszterdami kiadásnak köszönhető, hogy a Hollandiából 1713-ban visszatérő, komoly zenei talentummal rendelkező Johann Ernst szász-weimari herceg csomagjában is helyet kapott, sok egyéb itáliai újdonság között. Ezzel a nagy kitérével jutottak el a velencei koncertók J. S. Bachhoz, aki csembaló- illetve orgonaátíratot készített a *L'estro armonico* számos darabjából. A d-moll concerto ma az orgonisták kedvelt darabja (BWV 596): a siciliano tétel kromatikus harmóniáival, visszatérő nápolyi szextjeivel, olaszos melodikájával éppúgy megragadható Bachot, mint az I. tétel nevezetes négyes ellenpontjának virtuóz szerkezete.

A billentyűs zenében a kezdő harmóniasor különféle figurált változataival találkozunk. Händel idiomatikus csembalónyelvezte például az alakzatok (*figurae*), *style brisé* technikák, kvázi kontrapunktikus szólamjátékok miriád ötletével lepi meg a játékost. (A sajnálatosan keveseket, akik ma Händel briliáns csembalóműveit műsoron tartják.) A HWV 438-as e-moll szvit Allemande tételének hajlékony tizenhatod-mozgása finoman rajzolja körül a kezdő harmóniákat, ugyanakkor folyamatosan élő hangzást produkál a hangszeren.



8. kotta. Händel: e-moll szvit, HWV 438, Allemande

(Két e-moll példa kívánczik Händel Allemande-ja után J. S. Bachtól: az egyik a *Wohltemperirtes Clavier I.* kötetének prelúdiuma, ahol a tágas harmóniai ritmus keretét a bal kéz szorgos figurációja tölti ki; a másik a *Clavierübung I.* kötetének 6. partitáját nyitó „Toccatá” appoggiatúrákkal nyomatékosított, retorikus indítása.)

Hangnem-meghatározó harmóniai portálunknak két variánsát érdemes szemügyre venni J. S. Bach műveiben. Mindkettő elsősorban moll hangnemű művekben fordul elő. (Megjegyzendő, hogy eddigi barokk példáink nagyobb része szintén mollban állt.)

1. Orgonapontos nyitás

Az eredeti modellhez képest ebben a változatban a basszus az egyetlen félhanglépést sem teszi meg a vezetőhangra, hanem végig nyugvóponton marad. A T–S–D–T embléma változatlan, de a változó harmóniákat megtámasztó tonikai fundamentum még nagyobb stabilitást ad az indulásnak:

$$\begin{array}{c} 6 \quad 7\# \\ 4 \quad 4 \quad 5 \\ 2 \quad 2 \quad 3 \\ \text{I} \end{array}$$

A c-moll partita (*Clavierübung I/2*) kezdő Sinfonia tétele („Grave adagio”, valószínűleg ouverture karakter) pompás példája ennek az orgonapontos nyitásnak. A harmadik ütésen megszólaló, erősen disszonáns ötszólamú akkord az eredeti szubdomináns hangzaton a vezetőhang hozzáadásával már félig domináns színűvé teszi; a harmadik akkordként felhangzó domináns lényegében ugyanez a hangzat, amelynek valamivel levegősebb balkéz-felrakását a diszkant dallamhangja egészíti ki szűkített szeptimmé (9. kotta a 128. oldalon. Az orgonapontos példákban a domináns funkciót dominánsseptim-fordítás helyett rendszerint VII. fokú szűkített szeptim képviseli.) Hasonló harmóniai szerkezetet jár be a *Wohltemperirtes Clavier I.* kötet a-moll prelúdiumának az első négy üteme, de a hangzatok itt nem egyszerűen

Sinfonia

9. kotta. J. S. Bach: c-moll partita, BWV 826, Sinfonia

re, akkordként, hanem felbontva szólalnak meg a jobb kéz táncos nyolcadhangjaiban. Egyszerűbbek ugyanezen kötet d-moll prelúdiumának az akkordfelbontásai: a jobb kéz folyamatosan mozgó triolái akár egy számozott basszus konzekvensen figurált kidolgozásának is felfoghatók.

2. Kromatikusan ereszkedő basszus

Az eredendően zárt harmóniai egység különleges bachi variánsa a harmadik akkord után nem tér vissza a tonikai hármásra, hanem a basszus vezetőhangjáról kromatikus lépéssel ereszkedve fűzi tovább a harmóniai történet:

$$I-II^2 - V^{\#5} - I^{\#4} \rightarrow IV^6$$

Két d-moll hangnemű Sarabande épül erre a modellre, a BWV 812-es francia szvit, illetve a BWV 811-es angol szvit tételsorában. Az azonos harmóniai kezdés egyébként a Sarabande két nagyon különböző típusát mutatja be: előbbi a melodikusabb 3/4-es lejtésű táncot, utóbbi a második ütést hangsúlyozó, méltóságteljes 3/2-es léptékűt:

Sarabande

10. kotta. J. S. Bach: d-moll francia szvit, BWV 812, Sarabande



11. kotta. J. S. Bach: d-moll angol szvit, BWV 811, Sarabande

Az erősen expresszív töltésű, némileg a *lamento* karakterrel rokon basszusmenet és harmóniasor szöveges zenében is megjelenik, nevezetesen a *Magnificat* bensőséges „Et misericordia ejus” duettjében.

NB. Lehetetlen itt nem emlékeznünk Wolfgang Amadeus Mozart nagy „barokk” művének, a torzóban maradt K. 427 c-moll misének a Kyrrie tételére, amelynek az első hangjai rögtön kivételesen komoly és emelkedett régióba szólítják a hallgatót. Nem kizárt, hogy a fenti példakkal illusztrált harmóniai portál tovább bővített, parafrazeált változatában konkrét (ha nem is tudatos) Bach-reminiscenciáról van szó, hiszen Mozart éppen a mise komponálásának időszakában szembesült a késő barokk mesterek, köztük Johann Sebastian Bach szellemiségével.

Korai kezdetek

A barokk elmélet és gyakorlat nagy tudású szakértője, David Ledbetter szerint a négyakkordos nyitó harmóniai formula gyökerei a Giacomo Carissimi neve által fémjelzett 17. századi itáliai kantátáig nyúlnak vissza.⁷ A rendszerint recitativókat indító fordulatot természetesen számozott basszus jelzi, a korai continuokorszak gyakorlata szerint kevés számmal, éppen csak irányt adva a feltehetően tapasztalt játékosnak a harmóniák menetéről.

Az esetek többségében súlyra eső diszsonanciáról, majd annak basszus hanggal való feloldásáról van szó. A mai értelmezésünk szerinti „szubdomináns” hangzaton pusztán a 2-es szám jelzi, és nem okvetlenül egészül ki teljes akkorddá – realizálása az éppen használt continuohangszertől (csembaló, lant, theorba) is függ. Illusztrálja ezt két példa ebből a repertoárból.⁸

Maurizio Cazzati (1616–1678) „Vi compatisco, o stelle” szövegkezdetű, alt hangra és basso continuóra írt kantátájának recitativója hosszan tartott tonikai hangzatról törekszik a basszus vezetőhang felé, amelynek megérkeztét a hangsúlyos szekund-diszsonancia késlelteti (12. kotta a 130. oldalon).

7 David Ledbetter: *Bach's Well-tempered Clavier*. New Haven & London: Yale University Press, 2002, 145.

8 Forrásunk: Carolyn Gianturco (ed.): *The Italian Cantata in the 17th Century. Facsimiles of Manuscripts and Prints of Works by Leading Composers Including an Edition of the Poetic Text*, 1–16. New York & London: Garland Publishing Company, 1985–87. Példáink a 8. kötetből (No. 4), illetve a 14. kötetből (No. 29) valók.

Recitativo

12. kotta. M. Cazzati: „Vi compatisco, o stelle”– kantáta

A bolognai Domenico Gabrielli (1651–1690) „Restate immobili” kezdetű kantájában az alt recitativo kezdő ütemei már világosan érzékeltetik a négy ütetést, a négy különböző hangzatot és azok kohéziós összetartó erejét:

Recitativo

13. kotta. D. Gabrielli: „Restate immobili” – kantáta

A 17. századi continuoszólamok gyér számozása nem szab meg konkrét hangzatokat, és nem is okvetlenül jelent teljes akkordokat, különösen nem szólóének vagy szólóhangszer kísérésekor. Még tágabb lehetőségeket nyújt a számozatlan basszus, ahol a játékos saját érzékét és stílusismeretét követi. Henry Purcell szívesen társított számozatlan basszus szólamot egy-egy dalához, kísérőzenében szereplő betétszámához. Olykor a két szólamban lejegyzett tételt négy szólamban kidolgozott hangszeres változat követi, pontosan harmonizálva a dallam+basszus kompozíciót. Ez történik a *The Indian Queen* IV. felvonásában, ahol a „They tell us that your mighty powers” szövegkezdetű háromstrófás dalocska (ami egyébként az 1692-es nyomtatott kiadásban nem szerepel) „Fourth Act Tune” címmel szöveg nélküli, 2 hegedű+brácsa+basszus összeállítású vonós verzióban is megjelenik.

14a–b kotta. Purcell: *The Indian Queen*, IV. felv.

A mondhatni „modern” harmonizálás a nyitó T–S–D–T formula később megszilárdult, I – II² – V⁶ – I alapmodelljét előlegezi.

Bach után

„Eine Sinfonie” – regisztrálta W. A. Mozart saját műjegyzékében 1788. július 25-én a K. 550 g-moll szimfónia elkészültét,⁹ és lejegyezte azt a fő témát, amit ma öt kontinens hoteljeinek gyorsliftjeiből és elektromos ébresztőórák digitális hangjaiból ismer a világ. Milyen is ez a lázas, sodró indulás? „Az I. tételt indító brácsaamozgás [...] nem határozza meg a tempót; a tétel tulajdonképpen felütéssel indul a hegedűszólamban, míg a basszus és a brácsa izgatott és remegő hangzásteret képez, amely már a tétel elkezdése előtt mintegy a teremben vibrál”, írja Nikolaus Harnoncourt a mozarti tempókról szóló elemző tanulmányában.¹⁰ Klasszikus szimfóniák nem szoktak ilyen halaszthatatlanul sürgős közlendővel, kellő előkészület nélkül, *in medias res* megszólítani minket. Nem véletlen, hogy a korai 19. század a romantika megtestesülését látta, illetve hallotta ebben a zenében.

A heves vérmérséklet ugyanakkor stabil, szimmetrikusan megépített harmóniai alapra épül: arra a hangnem-meghatározó, négy egységből álló fundamentumra, amelyet annyiféle köntösben, kontextusban, affektustartalomban megvizsgáltunk már a Mozartot megelőző zeneszerző-generációk műveinek élén.

Molto Allegro

15. kotta. W. A. Mozart: g-moll szimfónia, K. 550, I. tétel

Az efféle, stílusról-stílusra hagyományozódó *toposok* latensen élnek az európai zene nyelvében: felbukkanásukat nem tudjuk logikus módon megmagyarázni vagy indokolni. Itt, a g-moll szimfóniában a tradicionális formula szilárdan támasztja meg a szinte ziháló ritmus és dallam turbulenciáját.

9 Wolfgang Amadeus Mozart: *Verzeichnis aller meiner Werke*; Leopold Mozart: *Verzeichnis der Jugendwerke* W. A. Mozarts. Hrsg. E. H. Mueller von Asow. Wien–München: Doblinger, 1956, 76–77.

10 Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd*. Ford. Dolinszky Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002, 174.

Mozartnál és harmóniai portálunknál maradvá: nagyobb kontrasztot a g-moll szimfónia után elképzelni sem lehet, mint a zeneszerző utolsó nyarán komponált „Ave verum corpus” motetta. A négyszólamú vokális letét Palestrina-tisztaságú faktúrája fényévekre esik a bécsi klasszikus egyházi zene sokszor kritizált (és Mozartra is jellemző) operaszerű világiasságától. Talán nem véletlen, hogy ebbe a leszűrt stílusba a nagy múltú, nevezetes előképeket felidéző, tökéletes kiegyensúlyozottságú T–S–D–T harmóniai portál vezet be.

A latin himnusz-szövegre, *Corpus Christi* (úrnapija) ünnepére írt motettát Mozart a badeni Szt. István plébániatemplom karnagyának, Anton Stollnak szánta.

Adagio

A - - - ve, a - - - ve ve - - - rum Cor - - - pus,

5/3 6/5 4# 4# 6/5 9/8 4/3

16. kotta. Mozart: „Ave verum corpus”, K. 618

Hogy a darab homofon egyszerűsége, szerény ambitusa a templomi kórus képességeihez kívánt igazodni, vagy a szöveg hatására eredendően éteri tisztaság lebegett Mozart szeme előtt, nem tudhatjuk. Az „egyszerűség” – elsősorban harmóniai értelemben – mindenképpen idézőjelbe teendő: a zene kromatikus fordulataiból, mollba hajló elszíneződéseiből, váratlan modulációiból a késői Mozart-stílus aurája szól hozzánk.

Nem tudom, vajon a két mester közti zenei rokonságra utal, vagy van-e egyáltalán jelentősége annak, hogy Franz Schubert zenéjében a harmóniai portálnak a fenti Mozart-példákhoz hasonló párosát találjuk: egy nagyszabású hangszeres moll kompozíciót, és egy rövidlélegzetű vokális dúr kompozíciót. A két mű a Schubert utolsó évében keletkezett f-moll fantázia zongorára, négy kézre (D. 940), illetve a Goethe-versre írt *Heidenröslein* dalocskára (D. 257). A „rokonság” természetesen pusztán külsődleges: az f-moll fantázia csendes melankóliája éppoly távol van a g-moll szimfónia viharos zaklatottságától, mint a Goethe-dal játékossága a Mozart-motetta vallásos emelkedettségétől.

A négykezes f-moll fantázia Schubert legmegrendítőbb műveinek egyike: igazán jó előadásban a lélek olyan mélységeibe enged bepillantást, ahová emberi szem nem láthat. Magának a témának a felrakása, hangzásbeli és ritmikai textúrája mesteri. A kíséret egyenletes, lassú lüktetését a *figura suspirans* biztosítja; a dallam távolról sem egyenletes, felgyorsult szívverése, valóságos aritmiája ezt ellenpontozza, ugyanazon hangok (f – c) ismételtetésével. A *Secondo* szólam fél ütemekből

építkező léptéke *alla breve* jelzést sugallna; Schubert talán a dallam aprózott, diminuált értékei miatt írt elő C ütemmutatót. (Kottapéldánkban a harmóniai alap pusztán tartott akkordokkal történő jelzése természetesen nem adhatja vissza a kíséret sóhajszerű pulzálását.)

Allegro molto moderato

The image shows a musical score for Schubert's f-minor fantasia, D. 940, measures 17-19. The score is in 3/4 time and f-minor. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The second system continues the same parts. The tempo is marked 'Allegro molto moderato'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

17. kotta. Schubert: f-moll fantázia, D. 940

A mintegy *brevis* értékekkel induló basszus lassú harmóniai ritmusa méltóságteljesen rakja le a hangnem alapjait a I – II² – VII⁷/V⁶ – I autentikus körrel. Hányféle affektust hordoz kis példatárunkban ez a formula! Itt kétségtelen a fájdalom hangja – az affektus egyik legfontosabb eleme maga az f-moll hangnem. De talán a régi hagyományt is megjeleníti, akárcsak a nagylélegzetű művet megkoronázó fúga vagy a darabot záró archaikus plagális zárathoz vezető *passus duriusculus* figura.¹¹

Az 1815-ben keletkezett Goethe-megzenésítés (*Heidenröslein*) népdalra emlékeztető, egyszerű strofikus dal, bár sorszerkezete és dallamrajza rafináltabb, mint első hallásra vélnénk. A pengetős hangszert mímelő szerény kíséret akkordsora szinte számozott basszussal is jelezhető volna, akár W. A. Mozart humoros *Generalbaßliedjének*, a *Die Alte* című Hagedorn-megzenésítésnek a hangszeres szólama (18. kotta a 134. oldalon).

A négy lépésből álló T–S–D–T alapképletnek itt egy variánsa áll előttünk: a basszus eredetileg vezetőhangról tonikára lépő záróhangjai feleződnek, és a funkciók megtartása mellett a dominánsseptim első megfordítását szekundakkord követi, a befejező ütemben pedig I. fokú szextakkord előzi meg az alaphelyzetű záróakkordot.

11 „Mintha négy hálás kéz mondana *Ament*”, Peter Williams emlékezetes megfogalmazása szerint. Ld. *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*. Oxford University Press, 1997, 174.

Lieblich

18. kotta. Schubert: Heidenröslein, D. 257

II.

J. S. Bach *Wohltemperirtes Clavier*jának II. kötete az I. kötethez hasonlóan emblematisz harmóniai konstrukcióval nyit. A C-dúr prelúdium indulása másik „hangnem-meghatározó harmóniai portálunk” mintapéldája lehet.

19. kotta. J. S. Bach: Das wohltemperirte Clavier, II/1

Ez a szintén stílusközi modell dúr hangnemben honos: ugyanúgy *topos*nak tekinthető, és ugyanúgy a funkciós zene közös nyelvének része, mint előző formulánk. Ahhoz hasonlóan funkciós kört ír le tonikától tonikáig, de négy harmóniai egység helyett ötöt tartalmaz, mivel legfontosabb eleme, a leszállított szeptimhangot tartalmazó I. fokú akkord, amely erős vonzással visz a szubdomináns felé, külön hangzat:

$$I^{7b} \quad IV^6_4 \quad V^7 \quad [I^7_4] \quad I$$

Gyakran találkozunk vele barokk prelúdiumok kezdő ütemeiben, amelyekben az ünnepélyes nyitás stabilitását növeli a hosszú tonikai orgonapont. Jellemző például a *Wohltemperirtes Clavier* sorozatában – fenti illusztrációnkon kívül – az I. kötet Esz-dúr és a II. kötet Cisz-dúr prelúdiuma. Affektus tekintetében ugyan igen különböző a két darab: előbbi orgonaszerű, polifon szövete emelkedett komolyságot

és pompát, utóbbi szelíd figurációja inkább intimitást idéz. A harmóniasor parafrázelt változatai közé tartozik az I. kötet F-dúr prelúdiuma, ahol a bal kéz hármas nyolcadcsoportjai tartott orgonapont helyett játékos akkordfelbontásokat játszanak, vagy a II. kötet nagyszabású Asz-dúr prelúdiuma, amelyben a tétel tágas dimenzióinak megfelelően hét ütemre bővül a nyitó harmóniasor építménye.

J. S. Bach többtételes szvitjeiben és partitáiban megfigyelhető, hogy a szubdominánsra vezető I. mellékdominánssal induló harmóniai nyitás ugyanazon ciklus több tételében jelen van. Akár tudatos, akár nem, a táncművek szerves összetartozását erősíti ennek a jellegzetes fordultnak a belső ismétlődése. A *Clavierübung*-sorozat első kötetének B-dúr partitájában (BWV 825) az Allemande két kéz között megosztott, fantáziaszerű kezdete a szabályos négy ütembe foglalt orgonapontos harmóniai formulánk szabad figurációval való kitöltése:



20. kotta. J. S. Bach: B-dúr partita, BWV 825, Allemande

A Sarabande és a Menuet II hasonló indulással, de némileg megváltozott folytatással rímeli az első táncművekre. A Sarabande-ban az öt hangzattól álló sor kibővül egy közbülső tonikai akkorddal a S és a D között; a Menuet II négyütemes kezdő félperiódusa pedig tonikai lekerekítés helyett a domináns félzárlat felé tart célpontként.

Megjegyzendő, hogy a leszállított szeptimhang (*ta*) hangnem-meghatározó modellünkön kívül is gyakran megjelenik Bach-művek kezdetén. Peter Williams különösen jellemzőnek találja ezt az F-dúr hangnemű zenékben, a koraiakban éppen („Vadászkantáta”, BWV 208, No. 12) mint a későiekben (*Olasz koncert*, I. tétel).¹² Magam nem találom az F-dúr előfordulást gyakoribbnak, mint bármilyen egyéb dúr hangnembeli társát.

A *ta* hang megjelenése tételkezdetkor tehát orgonapontos portál nélkül sem ritka Bachnál. Egyetlen ciklikus mű keretén belül többszöri, de mindig másként konstruált alkalmazására jó példa az Esz-dúr francia szvit. (Érdekes módon – a B-dúr partitához hasonlóan – itt is az Allemande, Sarabande és Menuet művekről van szó.) Az Allemande orgonapontként induló, majd lassú lépésekben skálászerűen emelkedő basszusa tipikus, egyenletes tizenhatod-mozgású figurációt hordoz. A Sarabande két teljes ütemmé tágítja a Desz hangot tartalmazó tonikai hangzást, az ezt követő S és D azonban már alaphelyzetben szólal meg. A Menuetben már csak emlékeztetőül halljuk a jellegzetes *ta* hangot.

12 Peter Williams: *Bach. A Musical Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, 624.

Klasszikus stílus

Ha az elsőként tárgyalt hangnem-meghatározó harmóniai portálunk ($I - II^2 - V^5 - I$) talán szélesebb körben volt használatos a barokk másfél évszázadának gazdag termésében, úgy a leszállított VII. fokot tartalmazó orgonapontos kezdés kiemelkedő példáit a bécsi klasszikusoknál találjuk. Meg is változik valamelyest ennek a harmóniai képletnek a jelentése a 18. század végére. J. S. Bach idézett műveinek kezdő ütemeiben a *ta* hang – különösen ha csak rövid átfutó hangként szólal meg – őriz valamit a mixolid hangsor jellegzetes kisszeptim színéből. Az érett klasszikus stílus időszakában, amikor a modális elemek már eltűnnek, és a funkciós nyelv kiteljesedésének vagyunk tanúi, ez a harmóniai nyitás egy klasszicista oszlopsor stabilitásával áll jelentős művek élén.

Illusztrálja ezt két grandiózus példa Joseph Haydn, illetve W. A. Mozart műhelyéből! Mindkettő Esz-dúrban íródott, és valójában a Mozart-mű, a K. 493 Esz-dúr zongoranégyes a korábbi; Haydn fenséges szonátája (Hob. XVI:52) már a század utolsó évtizedének üzenete.



21. kotta. J. Haydn: Esz-dúr szonáta, Hob. XVI:52, I. tétel

Allegro

Vn.

22. kotta. W. A. Mozart: Esz-dúr zongoranégyes, K. 493, I. tétel

A Mozart-kvartett ünnepélyes, széles léptékű nyitása jelentős tartalmat ígér, amit a mű – műfajbéli párjához, a K. 478 g-moll négyeshez hasonlóan – maradéktalanul teljesít. Haydn londoni szonátája drámai változást hoz a mester korábbi, mintegy félszáz szólószonátájának karcsú textúrájába, és amatőrök által is könnyen játszható technikai nyelvezetébe. A főtéma szinte proklamációja egy megújult stílusnak, az angol zongorák szonórus hangzásának, és a professzionista játékos képességeinek. A nem túl távoli múltban, amikor Haydn zongoraszonátái szinte ismeretlenek voltak még muzsikuskörökben is, ez az egyetlen kompozíció szerepelt olykor pódiumművészek műsorán, azt a téves nézetet sugallva, hogy ez a Beethovenre előremutató pianizmus jellemzi Haydn szonátáit. Ma ezt egészen

másképp látjuk, és ámulunk a szűkebb hazájából először kimozduló idős zeneszerző emberi és művészi tekintetben egyaránt kivételes adaptációs képességén.

Ahogy áttekintésünk eddigi példáiban is láttuk, ugyanarra a harmóniai szerkezetre nagyon különböző karakterű és affektusú zenék épülhetnek. A fenti maesztózus Esz-dúr témáinkkal szemben Mozartnál lírai jellegű főtémák éppúgy születnek az I. mellékdominánssal megtámasztott, funkciós kört bejáró orgonapontos modell keretében, méghozzá igen jól ismert művekben. A K. 488 A-dúr zongora-verseny vonósokon megszólaló nyitó témája, vagy a minden zongoristanövendék által játszott K. 332 F-dúr szonáta főtémája kristálytisztá példái ennek a formulának.

Az új évszázadot köszönti Beethoven I. szimfóniája, amelynek lassú bevezetése a C-dúr tonikai hármassal helyett rögtön annak mellékdomináns formájával indul, megtévesztő módon F-dúr felé mutatva az irányt. Az *Adagio molto* első négy üteme a klasszikus funkciós rend összhangzattani mintapéldája lehetne: mind a S, mind a D funkciót saját mellékdominánsával megtámasztva, azt szimmetrikusan elrendezve stabilabban rakja le a C-dúr hangnem alapkövét, mintha tiszta tonikai akkorddal nyitna.



23. kotta. Beethoven: I. (C-dúr) szimfónia, 1. tétel – harmóniai kivonat

Ezen különös példával szemben az egy esztendővel később született Op. 28-as D-dúr zongoraszonáta („Pastorale”) főtémája orgonapontos harmóniai portálunk eredeti, teljes modelljére épül. A nyugvó basszus itt pasztorális jellegre utal, és a francia eredetű *musette* tipikus burdonbasszusát idézi. A barokk színpadi művekből és billentyűs szvittekből ismert tánc típus megjelenése egy nagyszabású négytételű ciklus élén a beethoveni originalitás példája.¹³

Utóirat

Búcsúztassuk orgonapontos harmóniai portálunkat két nagyon ismert 19. századi idézettel. Az egyik Franz Schubert „Ave Maria”-jának hangszeres bevezetése: harmóniasorunk szextolákra bontott, szépséges felrakású figurációja. A másik Robert Schumann Esz-dúr zongoraötösének lendületes, szinte színpadias nyitása – talán a hangnemi azonosság miatt is – az alfejezetünket bevezető Haydn-, illetve Mozart-példák karakterével rokon.

13 Musette-zsánerű tételek elején nem ritka a leszállított VII. fok (ta) érintése. Találkozunk vele J. S. Bach angol szvitjeiben, a BWV 807-es a-moll szvit Bourrée II, illetve a BWV 811-es d-moll szvit Gavotte II tételében.

A „hangnem-meghatározó harmóniai portál” (ez az áttekintésünket alkotó mindkét modellre vonatkozik), ahogy definíciója jelzi, a tonális stabilitás megteremtésének eszköze. A 19. század előrehaladtával ez az alapvető célkitűzés gyengült: a hagyományos tonalitáskonceptió fellazult. Az új (vagy régről felélesztett) hangrendszerek megjelenése, az extrém kromaticizmus új utakra vitte a zeneszerzést. Liszt, Wagner, később Debussy zenéjében (néhány nevezetes példától eltekintve) már hiába keressük a funkciós gondolkodás régi, egyértelműen megfogalmazott kompozíciós elemeit, így a nagy múltú, nevezetes példákban megörökített harmóniai nyitásokat is.

Legfeljebb reminiscenciákat találunk az egykori kezdésekre a 20. század új hangrendszereiben. A Bartók táncjátékát, *A fából faragott királyfit* indító, mélyen zengő C orgonapont, és az abból kibomló, varázslatosan tiszta C-dúr hármashangzat előbb *fisz*, majd *b* hanggal kibővülő hangzása a Bartók által kedvelt „akusztikus” hangsor vetülete. A hosszan tartott C fundamentum fölött, a kürt hangján prominensen megszólaló *ta* hang talán őrzi az elmúlt évszázadok nagy európai mesterműveinek az emlékét.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

TWO TONALITY-DEFINING HARMONIC PORTALS IN WESTERN ART MUSIC

The essay offers a survey of examples for two distinct models of harmonic progressions, which can be found in the different periods, styles, and genres of European music. Both comprise the three basic harmonic functions (Tonic – Dominant – Subdominant) of tonal music in a condensed and compact form, and, standing at the beginning of works or movements, define the tonality of the music in an unambiguous manner. Included in 18th-century theoretical sources as fundamental patterns, these harmonic models – in a wonderful variety of raiment and character – represent a real *topos* in the successive stylistic periods of music history.

Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, received her diploma at the Musicology Department of the Liszt Academy of Music in Budapest. She has been on the faculty of the same institution since 1973; at present, she is Professor Emerita. Katalin Komlós received her PhD degree in musicology from Cornell University in 1986 (*The Viennese Keyboard Trio in the 1780s*). As a result of further scholarly achievements, she became Doctor of the Hungarian Academy of Sciences in 1998. Prof. Komlós has written extensively on the history of eighteenth-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and Their Music* was published by Oxford University Press in 1995. Recently, her name has appeared among the contributors to *The Cambridge Companion to Mozart* (2003), *The Cambridge Companion to Haydn* (2005), *Mozart's Chamber Music with Keyboard* (Cambridge, 2012), and *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism* (Cambridge, 2012). In addition to research and teaching, Prof. Komlós has pursued a fortepianist concert career as well.

Nakahara Yusuke

A ZENEI REND DIADALA?*

*Az inspiráció forrásainak sokfélesége a 44 duó két hegedűre
37. darabjában*

– Hát hol az az én híres bölcsességem? Csökönyös voltam, holmi rend látszatát követtem, holott tudnom kellett volna nagyon is jól, hogy a világegyetemben semmiféle rend sincs.

– Azért e rendről képzelgő tévedések alapján atyám mégiscsak jutott valamire...

– Ezt nagyon szépen mondtad... Az elménk képzelgése szerint való rend olyasvalami, mint egy háló, mint egy létra, amit azért eszkábálunk, hogy valamit elérjünk. De utána el kell dobni azt a létrát, mert kiderül, hogy ha hasznunkra volt is, értelem híján való... A használható igazságok egytől egyig eldobni való eszközök csupán.

(Umberto Eco: *A rózsza neve*. Ford. Barna Imre)

Bevezetés

A rend keresése mindig a Bartók-irodalom izgalmas témái közé tartozott, és valószínűleg oda tartozik ma is. Jóllehet Lendvai Ernő olyan analitikus fogalmait, mint a tengelyrendszer, a Fibonacci-számok vagy az aranymetszés, bírálták bizonyos szűk szakmai körökben, ezeknek ma is akadnak hívei. E fogalmak inspirációt jelenthetnek a zeneszerző számára újabb kompozíciós eszközök felkutatásában, vagy éppen kielégíthetik a szakmán kívüliek zenei ezotéria iránti kíváncsiságát.

Hogy maga Bartók törekedett-e valamiféle rend létrehozására, az már önmagában is fogós kérdés, Bartók saját megnyilatkozásai ugyanis némiképp ellentmondóak. „Magyar népzene és új magyar zene” című előadásában (1928) egy (akkoriban) szokatlan kisszeptimes záróakkordját úgy magyarázta, mint a horizontális, melodikus forma vertikális kivetítését, amely így egy „logikus folyamat eredményeként” jött létre, nem pedig „merő szeszélyből” (mint ahogy Bartók szerint sok bírálója gondolta). Emellett sokféle népzene, nevezetesen román és szlovák nép-

* A Zeneakadémia és a Bartók Archívum 2017. szeptember 14-én a Zenetudományi Intézet Bartók-termében, „Bartók és a hegedű” címmel rendezett szimpóziumán, eredetileg angol nyelven elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

dalok a tizenkét hang szabadabb harmóniai kezelését tették lehetővé – Bartók tehát ezáltal is hangsúlyozza zenei nyelvének háttérét és logikáját, és megvédi stílusát a bírálatokkal szemben.¹

Másfelől egy 1937-ben Denis Dillének adott interjújában a következőket mondta:

Ha így világosabb: bár harmóniai kutatásaimat ésszerűen és értelmes módon vezetem, az intuíció szerepe nagyobb, mint hinnők. Ki kell jelentenem, hogy egész zeném – s benne persze éppúgy ez a harmóniakérdés is, amelyről beszélünk – ösztön és érzékenység dolga; ne is kérdezze senki, hogy miért írtam ezt vagy azt, miért így és miért nem inkább úgy. Más magyarázatom úgysem volna, csak az, hogy így éreztem, így írtam le.²

Bartók tehát elismeri a racionális megközelítést, vele szemben azonban az intuíció szerepét hangsúlyozza. A Harvardon tartott előadásában (1943) tovább is szövi gondolatait.³ Ezekben a megnyilatkozásaiban hangsúly-eltolódás figyelhető meg a racionális kutatástól az intuitív megközelítés irányába. Lehetséges azonban, hogy ez a látszólagos eltolódás nem annyira zeneszerzői stílusának valóságos eltolódásával, hanem ama körülmények megváltozásával függött össze, amelyekkel szemben zenéjét megvédeni igyekezett. További jó példája ennek egy Edwin von der Null (a Bartók zenéjét szisztematikusan elemző első tanulmány szerzője) által írott levél, amelyet Pataky Mária idéz:

Feltűnik nekem, hogy a borotvaéles logikájú gondolkodásmód teljesen eltűnik nála, ha saját műveiről kell beszélni. Ilyen alkalmakkor olyan naivitással és komplikáltságok nélkül beszélt, hogy azonnal kitűnik: az alkotóművész-Bartóktól mennyire távol áll minden agyspekuláció, mellyel pedig gyakran vádolják.⁴

(Jegyezzük meg, hogy Null olyasvalaki volt, aki Bartók zenéjét teljesen racionálisan vizsgálta, vagyis elképzelhető, hogy Bartók az ő elfogultságát próbálta ellensúlyozni.)⁵ Ily módon Bartók látszólagos „merő szeszélye” és elméleti megközelítése egyszerre válhatott kritika tárgyává. Ebből következően nehéz őt akár racionális, akár pedig intuitív zeneszerzőként beskatulyázni.

Mégis, ha abból a ma elterjedt meggyőződésből indulunk ki, hogy eleddig senkinek sem sikerült olyan átfogó elméletet felállítania, amely megvilágítaná a Bartók érett kori műveit megalapozó logikát, ésszerű azt feltételezni, hogy Bartók nem hozott létre saját szisztematikus kompozíciós elméletet.

Annak ellenére, hogy sok műve valóban olyasféle rá jellemző racionális vázra épül, mint az inverziós szimmetria (amint más helyen megmutattam), Bartók az

1 Bartók Béla írásai, I. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 135. (A továbbiakban *BBÍ*).

2 Az interjú németül készült, de eredetileg franciául jelent meg a *La Sirène* című folyóiratban (Brüsszel, 1937 március). A magyar fordítás forrása: Wilhelm András: *Beszélgetések Bartókkal: Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*, Budapest: Kijarat kiadó, 2000, 180.

3 Ld. „Harvard-előadások”. In: *BBÍ*, 1., 175–176.

4 Pataky Mária: „Emlékeim Bartókról”, *Új Zenei Szemle* VII/4. (1956. április), 13.

5 Lásd az alábbiakban Null és Bartók interpretációjának szembeállítását.

esetek többségében a zenei minőség kedvéért módosította vagy részben elhagyta a szóban forgó vázat.⁶ Az effajta jelenség inkább az (egyaránt magas fokon) racionális és intuitív kompozíciós megközelítés egymásra hatásának tekinthető, semmint egyikük vagy másikuk kizárólagos alkalmazásának.

Kétségtelen, hogy az efféle racionális struktúrák megléte adott esetben tisztán analitikus megközelítések alapjául szolgálhat.⁷ A zenei vagy logikai koherencia szépsége valóban a klasszikus mesterművekben rejlő egyik vonzerő; ahogy Ujfalussy József írta, „a formát bizonyára az öncélú formáló kedv, a művésznek a szerkesztés önmagáért való gyönyörűségén érzett öröme kalapálta mesterművé. Hogy ennek az esztétikai-logikai öröme a szerepe a műalkotás folyamatában lényeges, azt kár volna tagadni.”⁸

Ujfalussy azonban így folytatja: „A tartalom után kérdez, aki arra kíváncsi, vajon milyen tartalom formába öntése kívánta meg az alkotótól, hogy éppen így vagy úgy szerkessze meg művét.”⁹ „Tartalmon” itt, Bartók szavait kölcsönvéve, „a mű szellemét” érthetjük.

Ebből a szempontból jó példával szolgálhat a *Negyvennégy duó két hegedűre* (1931–32) 37. számú darabja, a „Preludium és kánon”. Ez a rövid népdalfeldolgozás jelentékeny koherenciával rendelkezik, amely kizárólag egyetlen népdal egy-egy elemének kiaknázásán alapul. Továbbá a darab második részének, a kánonnak rendhagyó a szerkezete, ugyanis három egymást követő rövid kánonból áll, amelyek különböző hangközökön és ritmikai eltolásokon alapulnak. Vajon egy ilyen hangsúlyosan kontrapunktikus darab tisztán zenei szempontok szerint íródott, vagy pedig jelentősen befolyásolta az, amit Bartók „a mű szellemének” nevezett? Ujfalussyval szemben, aki ezt a kérdést esztétikai szempontból közelítette meg, ez az írás megkísérli, hogy mind a publikált változatot, mind pedig a kompozíció forrásait (azaz a vázlatot és a népdal eredeti hangfelvételét) átfogó vizsgálatnak vesse alá.

6 Ezzel a kérdéssel két 2017-es konferencia-előadásomban foglalkoztam (bár akkor elsősorban a zene-szerzés folyamatának intuitív oldalára koncentráltam), a *Mikrokosmos* 67., 133., 141., 142. és 147. számának vizsgálata kapcsán. Ld. Yusuke Nakahara: „Routine Work versus Inspiration? Looking into Bartók’s Workshop through Diplomatic Transcription”, előadás a „Que nous apprennent les esquisses des compositeurs? Usages musicologiques de l’esquisse musicale et méthode d’approche” című konferencián, Fondation Royaumont, Franciaország, 2017. május 19–20.; ill. uő: „From Order to Chaos. Compositional Process and Concept of Béla Bartók’s Mikrokosmos”, előadás a „Principles of Music Composing. Ratio versus Intuitio” című konferencián, Vilnius, 2017. november 8–10.

7 Íme néhány szimmetriával foglalkozó tanulmány: Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1984; Jonathan W. Bernard: „Space and Symmetry in Bartók”, *Journal of Music Theory* 30/2. (1986), 185–201.; Christopher Mark: „Symmetry and Dynamism in Bartók”, *Tempo*, New Series, no. 183 (1992), 2–5.; Frank Hentschel: *Funktion und Bedeutung der Symmetrie in den Werken Béla Bartóks*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997. Bernard cikke további idevágó bibliográfiát tartalmaz.

8 Ujfalussy József: „A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében”. In: *Zenéről, esztétikáról: cikkek, tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 92.

9 Uott

A 44 duóról

A 44 duó című sorozat pedagógiai céllal írt darabok gyűjteménye, amely egy német pedagógus, Erich Doflein felkérésére született. Doflein egy új hegedűiskolát tervezett összeállítani kortárs szerzők darabjaiból (többek között Paul Hindemith is részt vett a vállalkozásban).¹⁰ Bár Doflein eredetileg a *Gyermekeknek* egyes darabjainak átírására szeretett volna engedélyt kérni, Bartók felajánlotta, hogy új darabokat komponál. Nagylelkű ajánlatának többféle oka is lehetett.

Az egyik ok, hogy Bartók régóta érdeklődött a pedagógia iránt, és annak ellenére, hogy a Reschofsky Sándorral közösen írt *Zongoraiskola* (1913) óta nem írt pedagógiai művet¹¹, valószínűleg tervezett már egy ilyen darabokból álló gyűjteményt.¹² Doflein elképzelése az ideális pedagógiai darabokról – „[a] darabok sorozata már a kezdettől fogva egyidejűleg vezeti el a növendéket a hegedűjáték technikai alapjaihoz, a zenéhez és a zene megértéséhez”¹³ – megegyezhetett azzal, amit korábbi pedagógiai műveiben Bartók is célul tűzött ki (bár saját megítélése szerint nem nagy sikerrel).¹⁴ Másfelől Doflein követelményei, amelyek között ott

-
- 10 A körülményekre vonatkozóan ld. a közreadott levelezést: Erich Doflein: *Briefe an Béla Bartók 1930–1935. Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen*. Szerk. Ulrich Mahlert. Köln: Verlag G. Schewe, 1995; egy részletes tanulmány a darab keletkezéséről, a vázlat elemzésével: Nobuhiro Ito: *Barutōku no minzoku ongaku henkyōku* [Bartók népzenei feldolgozásai]. Osaka: University Press of Osaka, 2012, 121–201.
- 11 Román népzenei feldolgozásainak három sorozatát (*Román karácsonyi dalok*, BB 67, *Román népi táncok*, BB 68, és *Szonatina*, BB 69, keletkezési évük egyaránt 1915) Bartók eredetileg együtt vázolta fel, lehetséges, hogy a (magyar és szlovák népdalfeldolgozásokat tartalmazó) *Gyermekeknek* román folytatásaként; a kiadási lehetőségek hiánya miatt azonban félre kellett tennie a művet, amely végül független darabok egyetlen sorozata helyett három rövid ciklus formájában valósult meg. Ld. Somfai László: „Komponálás a kiadás esélye nélküli években”, *Magyar Zene* 53/1. (2015), 39. Ezek elkerültek ugyan az oktavfogásokat (s így egyértelműen a gyermekeket célozzák meg), mégis inkább pedagógiai koncepció nélküli, önálló koncertsorozatoknak tekinthetők.
- 12 Bár erre az időszakra nézve nem rendelkezünk közvetlen írott dokumentumokkal, nem hagyhatunk figyelmen kívül néhány rendkívül fontos tényt. 1.) 1926-ban Bartók komponált könnyű zongoradarabokat, a 9 *kis zongoradarab*, BB 90 (1926) jó részével együtt; 2.) megjelent pedagógiai daraboknak egy *The First Term at the Piano*, BB 66 (1929) című gyűjteménye (válogatás a *Zongoraiskolából*, 1913); Bartók, részben ezzel összefüggésben, konzultált egy neves magyar zongorapedagógussal, Varró Margittal, aki egy sor bejegyzést eszközölt a *Zongoraiskola* Bartók birtokában lévő példányában. Ld. Lampert Vera: „On the Origins of Bartók’s Mikrokosmos”, *Studia Musicologica* 39. (1998), 123–137.
- 13 „Die Folge der Stücke stellt, von den allereinfachsten Anfängen an, einen Weg dar, der zugleich sowohl zu den technischen Grundlagen des Violinspiels wie zur Musik und zu musikalischem Verstehen hinführt.” Ld. Doflein: *Briefe...* 70.
- 14 Az átfogó zenei fejlődés elősegítése bizonyára egyike volt a *Zongoraiskola* céljainak (jobban ismert pedagógiai művét, a *Gyermekeknek*et Bartók elsősorban pedagógiai darabok gyűjteményének szánta, nem pedig önálló tankönyvnek), ennél fogva a rövid darabok egymás után foglalkoznak az újabb és újabb zenei elemekkel. Ez a koncepció azonban akkoriban még nem érett meg Bartók fejében, amint helyt adott a *Zongoraiskolát* illető bírálatoknak is, sőt gyümölcsözőnek tartotta Varró Margit megjegyzéseit. Ezért talán úgy gondolta, hogy az Erich Dofleinnel való együttműködés nyereséget jelenthet egy saját pedagógiai mű összeállításának szunnyadó terve szempontjából is. Néhány évvel később (amikor már jó tucatnyi *Mikrokosmos*-darab készen állt) Bartók azt tervezte, hogy konzultál Dofleinnel (ld. Doflein 1935. augusztus 1-ji levelét), bár a konzultációra sohasem került sor, talán egy szerencsétlen félreértés következtében (ld. Doflein: *Briefe...*, 65–66.).

volt „az egyes szólamok független és a lehető legszigorúbb vezetése”,¹⁵ megegyeztek Bartók akkori kreatív érdeklődésével.

Valószínűleg Stravinsky neoklasszikus kompozícióinak ösztönzésére, amelyek 1926-ban, több éves hallgatást követően ismét komponálásra sarkallták, Bartók zenéje egyre kontrapunktikusabbá vált, amint az a *9 kis zongoradarab* (1926) első részében, a „Négy párbeszéd”-ben megfigyelhető.¹⁶ A zeneszerző később egy további pedagógiai gyűjtemény, a *Mikrokosmos* (1932–1939) előfutáiraiként hivatkozott ezekre a darabokra – a két szólam egyenrangú kezelésmódja azonban a *44 hegedűduó*val is rokonítja őket. Sőt, e darabok között hasonlóságok is felfedezhetők például a zenei karakter tekintetében (így a *9 kis zongoradarab* 4. száma és a *44 hegedűduó* 38. száma, a „Szerb tánc” között), vagy a különböző kánonok kombinálásával való kísérletezésben (*9 kis zongoradarab*, 4. szám).

Az a tény, hogy Bartók a *44 duót* (szokásával ellentétben) nem a nyári szünetben, hanem 1931 tavaszán és kora nyarán komponálta, arra utal, hogy ez a terv élénken foglalkoztatta. Intenzív munkával komponálta a darabokat, egyiket a másik után, négy részletben küldve el őket Dofleinnek. A kívánatos technikai nehézséggel kapcsolatban néhányszor konzultált Dofleinnel. Többek között arról, hogy a kettősfogásokra, a fekvés- vagy húr váltásokra mikor kerüljön sor, továbbá Bartók egyes esetekben változtatásokat is eszközölt, hogy jobban eleget tegyen Doflein elvárásainak.

Hogy Doflein mennyire meg volt elégedve Bartók darabjaival, az pontosan kiderül egy 1931 májusában írott leveléből:

Mindenekelőtt engedje meg, hogy elmondjam, mennyire tetszenek nekem az Ön darabjai. Kezdetben meglepőknek találtam őket, a behatóbb tanulmányozást követően azonban növekvő meglegedettség töltött el, miután felismertem, milyen hatással vannak ezekre az új, könnyű népzenei feldolgozásokra is az Ön írásmódjában a korábbi könnyű zongoradarabok megkomponálása óta végbement változások. És hogy milyen belső szükségyszerűségek indokolnak minden egyes élesebb hangzást, minden egyes dallami ütközést! A darabok mindenesetre igen kifinomult hallást igényelnek.¹⁷

A szóban forgó darabok a 2., 7., 17–22., 30–30., 37–41. és 44. számúak; vagyis az első darabok eléggé különböző nehézségűek voltak. A „belső szükségyszerűségek”

15 Az eredeti követelmények: „Gefordert wird: durchweg leichte Spielbarkeit / Kürze der einzelnen Stücke; formale Knappheit / Erfindung aus dem Wesen und der Technik des Instruments heraus / möglichst durchweg selbständige und strenge Führung der einzelnen Stimmen / keine Solomusik mit Begleitstimmen”, Doflein: *Briefe...*, 74. (törésjelek az eredetiben).

16 Ld. az ebben a darabban alkalmazott kontrapunkt elemzését: Vikárius László: „Bartók's Late Adventures with *Kontrapunkt*”, *Studia Musicologica* 47. (2006), 400–402.

17 „Zunächst darf ich Ihnen sagen, wie sehr mir die Stücke gefallen. Zuerst überraschend und bei näherer Betrachtung immer befriedigender war es für mich, zu erkennen, wie sich die Wandlungen Ihrer Schreibweise seit den früheren leichten Stücken für Klavier hier nun auch in diesen leichten neuen Volksmusikbearbeitungen auswirken. Und mit welcher inneren Notwendigkeit und Rechtfertigung ergeben sich alle schärferen Klänge und melodischen Zusammenstöße! Allerdings erfordern die Stücke ein sehr feines Ohr.” Doflein: *Briefe...*, 22–23.

által igazolt „élesebb hangzások” és „dallamütközések” Bartók zenéjében mindegyik megtalálható, így a 44 *duó* darabjaiban is (előkészítetlen kis és nagy szekundok már a legelső darabokban előfordulnak), ez esetben azonban elsősorban a 37. számra vonatkozhatnak, Doflein ugyanis az említett levélben azt írja, hogy „legjobban ez a darab [a 37. szám] tetszik nekünk”.¹⁸ Valószínű, hogy a különleges kánon miatt Dofleinnek kedvence lehetett ez a darab, mert eleget tett a pedagógiai művekkel szemben támasztott követelményének, amennyiben kortárs stílusba ágyazottan segítette elő egy történeti kompozíciós technika jobb megértését.

37. szám: „Preludium és kánon”

A darab címéből ítélve a „Preludium és kánon”-ban a zenei/kompozíciós kérdések jelentős szerepet játszanak. Ez a cím világos összefüggést alapoz meg a barokk zenével, ugyanakkor mégsem árul el semmit a darab konkrét zenei karakteréről.¹⁹ Kiváló ellenpélda a 22. szám, a szabályos kvintkánon formájában megírt „Szunyogtánc”, ahol a cím a darab karakterét jelzi, vagyis a két független szóló két táncoló szűnyognak felel meg. Bartók tehát egy zenén kívüli mozzanatra utal, túlmutatva a darabban használt zeneszerzői technikán. A 37. szám esetében az ehhez hasonló egyértelmű utalás hiánya azt valószínűsítheti, hogy itt elsősorban maga a zene volt fontos a számára.

A darab elemzése, a kompozíció forrásának kiderítésével együtt, feltárhatja a zenei koherencia mélységét, továbbá a koherencia elérésébe fektetett zeneszerzői erőfeszítéseket.

Már a legelső ütemekben megfigyelhető, hogy a darab szinte minden egyes eleme szorosan összefügg a „Két szál pünkösdrózsa” kezdetű eredeti népdallal, amelyet a magyar zenefolklor úttörője, Vikár Béla rögzített fonográfhangere Nyugat-Magyarországon 1906-ban, s amelyet később Bartók jegyzett le (*1. fakszimile*).²⁰ A népi dallam α -val jelölt nyitómotívuma (*h*–*fisz*–*gisz*) azonnal imitációban is felhangzik, egy tiszta kvinttel mélyebben és eltérő ritmusértékekben, mint α' (*e*–*h*–*cisz*) (*1. kotta*).

Ugyancsak érdekes lehet, hogy a második hegedű ereszkedő szekvenciája, amely fokozatosan, nagyszekundokban lépdél lefelé – jelölése: $\alpha' - \alpha'_2 - \alpha'_3 - \alpha'_4$ (az alsó indexbe írt számok az eredeti motívumtól való hangköztávolságot jelölik) – nem egyszerűen valamiféle kósza ötlet, hiszen lehetséges, hogy összefügg egy ma-

18 „Gefällt uns eigentlich am besten ...”, Doflein: *Briefe...*, 24. Doflein itt azért fogalmaz többes szám első személyben, mert szerkesztőtársa, felesége nevében is beszél.

19 Míután a „Prelúdium és kánon” kombináció a barokk korban nem fordul elő, nagyon valószínű, hogy Bartók ezzel az ad hoc elnevezéssel pusztán a zenei formára akart utalni. (Egyébként létezett már két korábbi kompozíció is ugyanezzel a címmel, az orosz Mihail Mihajlovics Ippolitov-Ivanovtól, illetve az amerikai Henry Cowelltól, ám kevésbé valószínű, hogy Bartók ismerte volna ezeket.)

20 A népdallal kapcsolatos különféle anyagok (így Bartók lejegyzése és az eredeti hangfelvétel) online is hozzáférhetők: „Két szál pünkösdrózsa”, Bartók Béla: *Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény*, digitális közreadás (második, átdolgozott kiadás) (url: <http://systems.zti.hu/br/hu/browse/13/737>).

M. F. 2239 a)
Resznek (Zala)
Leány

Gy: Vikár Béla
[1906. IX. 16.]
L: Bartók Béla
3] 5] 1]

Tempo giusto

1. Kjét szál pünkösdrózsa Ki - haj - lott az út-ra,
El a - kar hër-vad-ni, Nincs ki le - sza - kít - sa.

2str
1) 2)

2. Szakítsd lè tē Fáni,
Kösd mēg bokritáro,
Tēdd a Bosnyák Pali
Pörge kalapjához!

3. Le jīs szakítom én,*

[3. Bele is teszem én,
Meg is viselem én,
Annak szépségéért,
Szép ifjúságáért!]

Bartók-MS. Kiegészítések Vikár: 17/128 alapján. — 1089; 1123. — **Publ:** MNT IV: 85; MND: 175; Kodály—
Vargyas: 226; Lampert: 296. — **Ak:** Vikár feljegyzése szerint: Fáni.

* A többi nevetésbe fullad.

1. faksimile: a „Két szál pünkösdrózsa” lejegyzése²¹

1. kotta: 44 duó, 37. szám: „Preludium és kánon”, a kánonszakasz 1–9. üteme

gában a népdalban meglévő, rejtett szekvenciával.²² A 3–4. ütem α (h – $fisz$ – $gisz$) motívumát követően a nagy szekunddal mélyebbre transzponált α_2 motívum – a –($fisz$)– e – $fisz$ – is megjelenik. Mindez a zenei egység mesterséges kettéhasítá-

21 Bartók Béla: *Magyar népdalok: Egytetemes gyűjtemény*, I. Szerk. Kovács Sándor és Sebő Ferenc, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 759.

22 Bartók gyakran alkalmazott zeneszerzői eljárása, hogy ugyanazt a zenei anyagot többféleképpen harmonizálja meg. Ez gyakran megfigyelhető népdalfeldolgozásaiban, például a *Tizenöt magyar parasztdal*, BB 79 (1914–1918) 14. számában.

sának és önkényes manipulálásának is tekinthető (ami bizonyos elemzésfajták sajátos problémája lehet); ebben az esetben az eljárás logikája úgy is felfogható, mint egy új metrikai struktúra (3/4) szuperponálása a közösleges 2/4-es ütemekre – ilyenekkel Bartók a román hangszeres népzeneben gyakran találkozott. Így például a *Román népi táncok* „Román polka” című, 5. számában a szokatlan 3/4 + 3/4 + 2/4 összetett metrikát használta a szabályos 2/4-es metrum helyett (az eredeti népi dallam egy későbbi lejegyzésében azután mindvégig a szabályos 2/4 mellett döntött).²³ A Preludium esetében pedig „felfedezhetett” egy eltolt ritmusú motívumot, és ennek megfelelően alakította ki a részleteket.²⁴

Ezeket az analitikus megfigyeléseket részben módosíthatják viszont azok az információk, amelyekkel a kompozíció vázlatának vizsgálata szolgál.²⁵ A második hegedűben eredetileg csupa lefelé lépő tiszta kvart szerepelt (2. *kotta*); így tehát a következő szekvenciákra vezető átmenőhangok, amelyek ezt a kontrapunktikus második hegedűszólamot hasonlóná tették a népdal fejmotívumához, utólagos hozzátételek voltak. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a hasonlóság véletlen; ellenkezőleg, azt sugallja, hogy Bartók fokozatosan alakított ki egy tömörebb és logikusabb zenei megoldást.²⁶

A nagyobb léptékű hangnemi összefüggések ugyancsak figyelmet érdemelnek, Bartók ugyanis a magyar népzeneben rejlő formai megoldásokat használt. Például a két hegedű közötti hangközviszonyok, nevezetesen az első anyagának imitálása egy tiszta kvinttel mélyebben a másodikban, feltehetően a régi stílusú magyar népdal egyik legjellegzetesebb vonásából, a „kvintváltásból” származtatható.²⁷

23 Somfai László: „A népzene kutató zeneszerző dilemmája: Bartók román polkájának ütembeosztása”. In: Andrásfalvy Bertalan–Domokos Mária–Nagy Ilona (szerk.): *Az idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*. Budapest: LHarmattan, 2004, 291–301.

24 Különböző (nép-) zenékből származó zenei elemek kombinálását Bartók egyik kedvenc zeneszerzői eljárásának tekinthetjük. Például a *Szonáta*, BB 88 (1926) harmadik tételének magyaros karakterű témáját román kolindaritmusmal kombinálja (ld. Breuer János: „Kolinda Rhythm in the Music of Bartók”, *Studia Musicologica* 17/1. [1975], 39–58.); a *Mikrokosmos* utolsó darabjaiban – 148–153. szám, „Hat tánc bolgár ritmusban” – Bartók, saját kijelentése szerint, magyar karakterű témákat oltott bele bolgár ritmusokba. Ezekben a különféle nemzeti sajátosságokat vegyítő elemekben művészi hitvallásának, „a népek testvériségének” megtestesülését láthatjuk, amelyet az Octavian Beunak 1931. január 10-én írott magánlevelében fogalmazott meg; ld. Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 397.

25 A 44 *duó*, BB 104 autográf fogalmazványát jelenleg a bázei Paul Sacher Stiftung Bartók Béla-gyűjteményében, Bartók Péter letétjében őrzik, 69VSS1 jelzettel (fotókópia a budapesti Bartók-archívumban). A „Preludium és kánon” (37. szám) fogalmazványa a 6–7. oldalon található. E két oldal tüzetesebb leírását ld. lentebb, továbbá a 30. lábjegyzetben.

26 Ugyancsak érdekes lehet az is, hogy egy első pillantásra szabálytalan frázis a 13–14. ütemben, nevezetesen a *d*”–*a*”–*c*” a látszólag még szabályosabb *d*”–*a*”–*h*” helyett (mint a második hegedűben a 4–5. ütemben) a fogalmazvány első rétegére vezethető vissza (az átírásban a [14–15.] ü.). A [2.] skk. ütemekhez hasonlóan Bartók eredetileg lelépő tiszta kvartok ereszkedő sorozatát írta le: *e*”–*h*”, *d*”–*a*”, *c*”–*g*”, *b*”–*f*”, *asz*”–*esz*” (az átírásban nem szerepel az utolsó hang), bár valamelyest eltérő ritmussal. Mindez azt az esetet példázza, amikor a zeneszerző eredetileg egy szabályos szerkezetet vázol fel, amelyet azután mellőz, valószínűleg a zenei minőség kedvéért.

27 E jelenségnek a magától Bartóktól származó leírása (bár ebben nem használja a „kvintváltás” kifejezést) így hangzik: „[Az] A⁵B⁵AB [ez a kvintváltó népdal tipikus szerkezete] sajátos, a magyar pa-

2. kotta. A prelúdium kezdete, átírás a fogalmazványból

Annak ellenére, hogy ennek a dallamnak az első és a második fele nem felel meg pontosan egymásnak, mindazonáltal „kvintváltónak” is tekinthetjük – mindkét szakasza alapján véve egy tiszta kvart hangközön belül mozog (h'' – $fisz''$, illetve e'' – h').²⁸ Ugyanez a tiszta kvint távolság figyelhető meg a (h -dór) prelúdium és az (e -dór) kánon között is; így a népdal egyetlen strófájának formai logikája a teljes darabra is kiterjed.

Magának a prelúdiumnak a teljes tonális struktúrája ugyancsak figyelmet érdemel. Ez a prelúdium a népi dallam öt strófáját tartalmazza, amelyeket a strófák kezdőhangja szerint így foglalhatunk össze: h'' – a' – g' – h'' – h' (1. táblázat a 148. oldalon). Ha a többitől jelentősen eltérő utolsó strófát kódaként fogjuk fel, akkor a prelúdiumot – a magyar népdalok többségéhez hasonlóan – négy szakaszból állónak tekinthetjük, és a népzene tudomány jelölésmódjával így jellemezhetjük: $AA_9A_{10}A$. Természetesen nem létezik olyan népdal, amelynek a belső sorai a szélsőknl mélyebb regiszterben fekszenek, és amely ilyen nagy (két oktávot is meghaladó!) ambitusú lenne; az eredeti fekvésnek a negyedik sorban történő visszatérése mindazonáltal az új stílusú magyar népdal architektonikus szerkezetére emlékeztet.

rasztzenére különösen jellemző szerkezet. Itt az 1. és 2. sor tulajdonképpen azonos a 3. és 4. sorral, kvintmagasságnyi különbséggel.” Ld. *BBÍ*, 5., 1990, 27.

28 Ezt a dallamot Bartók eredetileg a *Magyar Népzene* első, 1924-es magyar nyelvű kiadásában a C osztályba, „a magyar parasztzene egyéb dallamai” közé sorolta (azaz nem tekintette régi stílusú népdalnak), később azonban, 1934 és az Amerikába való 1940-es távozása között, amikor a Magyar Tudományos Akadémián a teljes gyűjtést kiadásra készítette elő, átsorolta az A osztályba. A későbbi besorolás kritériumait így adta meg: „izometrikus, négysorosok, nem architektonikus szerkezetű, nem alkalmazkodó ritmusú dallamok”, ld. Kovács Sándor: „A magyar népzene Bartók-rendje”. In: Béla Bartók: *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény*, I., 11–156., ide: 67. A besorolás megváltoztatása minden bizonnyal azután történt, hogy Bartókot a Magyar Tudományos Akadémiára tagjává választották; ennek ellenére Ito felvetette azt, hogy Bartók már legkésőbb 1929 táján fontolgathatta a revízió lehetőségét, amikor a *20 magyar népdal*, BB 98 (1929) feldolgozásait készítette; a sorozat szerkezete ugyanis feltűnően a későbbi osztályozás tendenciáit tükrözi (Ito: *Barutóku...*, 98–99.). Ilyen módon lehetséges az is, hogy Bartók a „Két szál pünkösdrózsát” már 1931-ben, a 44 *duó* komponálásának idején is az A osztályhoz tartozónak tekintette.

tet (bár abban a belső sorok egy tiszta kvinttel magasabban járnak).²⁹ Bartók tehát az új stílusú magyar népdalok egyik formai jellegzetességét egy olyan magyar népdallal kombinálta, amelyet később a régi stílusú népdalok közé sorolt.

	Lento, ± = 66	Un poco più lento, ± = 60		Molto tranquillo, ± = 56	
Kezdőhang	b ²	a ¹	g ¹	b ²	b ¹
Téma	Violin I	Violin II	Violin I	Violin I	Violin II
Regiszter	A	A ₉	A ₁₀	A	(Kóda)

1. táblázat: a 44 duó 37. száma, a „Preludium és kánon” népdalszerű szerkezete

A kánon kompozíciós folyamata

A további elemzés érdekében nagy vonalakban rekonstruálnunk kell ennek a kánonnak a kompozíciós folyamatát, ez ugyanis alapvetően fogja befolyásolni a zene megértését.

Három kulcsfontosságú tényt kell figyelembe vennünk. Először is ennek a darabnak a vázlata két elkülönült részből áll a vázlat 6. és 7. oldalán.³⁰ Míg a darab legnagyobb része a 6. oldalon folyamatosan van leírva, a befejezés külön lapon, a 7. oldal közepén szerepel, közvetlenül egy másik befejezett darab, a 31. számú alatt. Mivel Bartók a 44 duó darabjait a 37. szám kivételével egymás után vázolta fel, az effajta szétválasztás ritkaságnak tekinthető ebben a kéziratban.³¹

29 Bartóknak az új stílusú dallamok szerkezetével kapcsolatos megjegyzése szerint ezek „legfeltűnőbbben zárt architektonikus formáikban különböznek a régi stíluséitól”. Ugyanitt az AA⁵BA és az AA⁵A⁵A struktúrát a legrégebbi architektonikus formák között említi – közülük az utóbbi közel áll ennek a darabnak a formájához (ld. BB¹, 5., 42.). Bartók egyes eredeti, magyaros jellegű témáit is ebben az architektonikus formában komponálta, ilyen a 2. zongoraverseny főtémája (ld. Somfai László: „Statisztikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben”. In: *Tízennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 201). Az utalás az új stílusú népdalra egy másik szempontból is érdekes lehet számunkra: az eredeti népdal műfaja ugyanis „párosító ének” (ld. ennek tárgyalását az alábbiakban), és „[k]isebb töredékeket újabban az új stílushoz tartozó dallamokra éneklük” (Bartók: *Magyar népzene*, 19). A feldolgozás mikéntje tehát Bartóknak a magyar népzeneire vonatkozó átfogó tudását tanúsítja.

30 A forrásra vonatkozó részletes információt ld. a 25. lábjegyzetben. Habár ezek az oldalak folyamatosan vannak számozva, igen valószínű, hogy a 6. és 7. oldal között eredetileg egy további, töredékes lap is létezett (ennek a 16 kottasoros lapnak három sorát valaki, valószínűleg Bartók kivágta), amelynek oldalszáma 25–26. volt. A vázlat rekonstrukciójára vonatkozóan ld. Ito: *Barutóku...*, 131–137. Gyakori eset Bartók vázlatainál, hogy az oldalszámozás, amely a New York-i Bartók-archívum munkatársaitól származik, nem felel meg a komponálás valószínű sorrendjének (illetve a forrás eredeti állapotának); az esetek nagyobb részében a paginázást a forrásnak csupán felületes vizsgálata előzte meg.

31 A 44 duó darabjai közül az egyetlen kivétel a 23. szám, a „Menyasszonybúcsúztató”, amelyet Bartók a 16. és a 22. oldal alá írt. Ezek az oldalak a nem folytonos lapszámozás ellenére egyetlen bifó-

A további vizsgálat sokat elárul a kompozíciós folyamat részleteiből. Nagyon valószínű, hogy a prelúdium és a kánon két különböző időpontban készült (továbbá az is lehetséges, hogy Bartók eredetileg nem két különálló részből, azaz prelúdiumból és kánonból álló darabot tervezett). A kéziratban világosan megfigyelhetők a két szakasz eltérő notációs jellegzetességei: míg a prelúdium folyamatosan foglalja el a nyomtatott vonalrendszereket (még ha később sok változtatást eszközölt is az ütemeket kihúzó és betoldó Bartók), a szerző a darab hátralevő részében a szisztémákat már az első lejegyzés során (vagy még korábban) meghosszabbította a jobb oldali margón (*1a–b ábra*). Bár Bartókot olyan zeneszerzőnek ismerjük, aki meglepő szigorral takarékoskodott a kottapapírral, rendszerint hagyott helyet a későbbi javítások számára: egy üresen hagyott szisztémát a partitúrasorok között, illetve szabad helyet a margón. Az tehát, hogy a szisztémákat meghosszabbította, arra enged következtetni, hogy a kánon felvázolása során feltételezte: a rendelkezésre álló hely esetleg nem lesz elég a darab befejezéséhez. Azt is megfigyelhetjük, hogy a kánon, s különösen az utolsó sora, valamivel sűrűbben van lejegyezve a prelúdiumnál. A kompozíció folyamata tehát a következő lehetett: Bartók a 6. oldalon felvázolta a teljes prelúdiumot, üresen hagyva a helyet a kánon (vagy valami más) esetleges utólagos hozzátételéhez. Miután befejezte egy másik darab komponálását a 7. oldalon, a kánon megírásához visszatért a 6. oldalra (a kánon és a 31. szám keletkezésének kronológiai összefüggése különbözhet ettől, mindenesetre a 31. szám befejezésének meg kellett előznie a kánonét), majd a vázlatot a 7. oldalon fejezte be (*1a–b ábra a 150. oldalon*).

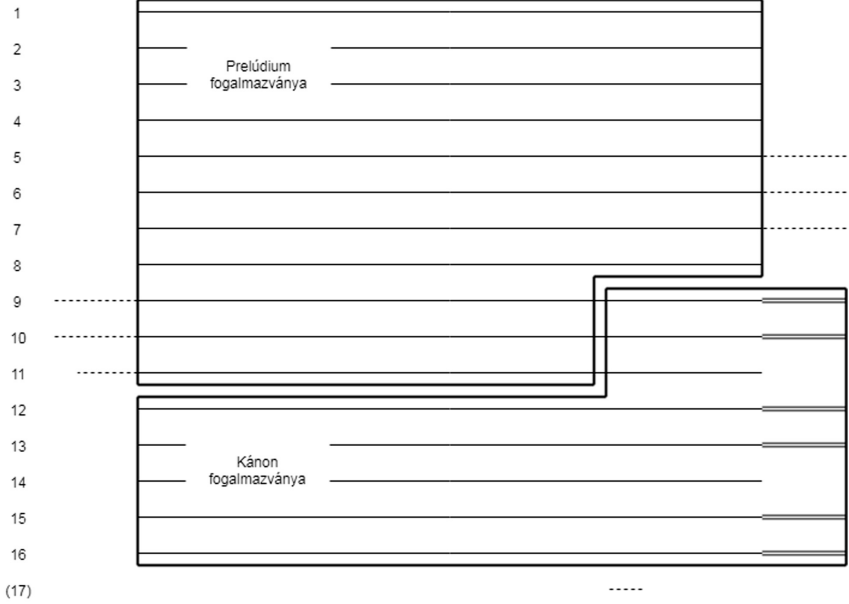
Másodszor: Bartók ismételten revideálta a prelúdium befejezését (amely a kánonhoz való átvezetésnek is tekinthető). A 4. *kotta* csupán a feltételezhető legkorábbi és a legutolsó verziót mutatja az egymásra rakódó rétegek közül, hiszen a többszöri javításokból általában nem lehet kihámozni az egyes kronológiai rétegeket. (Figyeljük meg, hogy az első és a második hegedű a 27. ütem után eredetileg szerepet cserélt.)³² A prelúdium eredetileg *f*² hangon végződött, amely zökkenőmentesen vezethetett volna el a kánon kezdeti *e* hanghoz (ezen a helyen az első és a második hegedű szólama később helyet cserélt, a vázlatban viszont az *f*² és az *e* egyaránt a második hegedűben szólalt meg). Később azonban Bartók lényegesen megváltoztatta az utolsó ütemeket, és beillesztette a kezdeti lefelé lépő tiszta kvart, a *h*–*fisz*' felidézését, amely a prelúdiumot az *f*² hangnál elegánsabban zárja le (3. *kotta a 151. oldalon*).

liót alkothattak, így Bartóknak sikerült hatékonyan felhasználnia az üresen maradt részt. (A kottapapír szerkezetének egy másik interpretációja: Ito: *Barutöku...*, 135–137.). A szituáció hasonló ahhoz, amelyet a *Mikrokosmos*szal kapcsolatban ismerünk, ahol szinte az összes darab vázlata egymás után következik.

32 Érdekes, hogy az eredeti lejegyzésmód a szólamvezetés tekintetében logikusabb lett volna a publikált verzióénál: a 26. ütem *b*²-je a 27.-ben *h*²-ra oldódott. Hasonló szólamvezetésre számos példát találunk a 27 *gyermek- és női kar*, BB 111a (1935–1936) darabjaiban, és bár Bartók barátja, Kodály Zoltán tanácsokat is adott neki ezekkel a helyekkel kapcsolatban, ő nem mindig fogadta meg őket; ld. Szabó Miklós: „Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez”, *Muzsika* 38/9–10. (1995), 27–33., illetve 16–22. Ez arra utalhat, hogy a szigorú szólamvezetés Bartók számára nem élvezett elsőbbséget például a zenei vagy pedagógiai megfontolásokkal szemben.

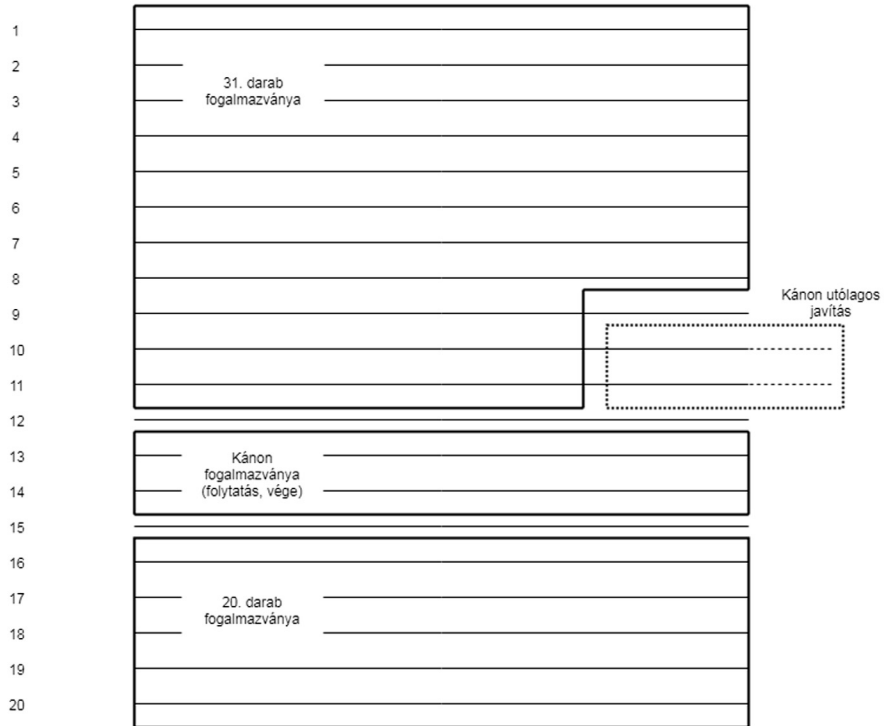
PB 69VVS1 6. oldala

----- utólagosan hozzáadott kottasor
===== eredetileg meghosszabbított kottasor



PB 69VVS1 7. oldala

----- utólagosan hozzáadott kottasor
===== eredetileg meghosszabbított kottasor



1a-b ábra. A vázlatoldalak felhasználása

3. kotta. A prelúdium befejezése a vázlat szerint

Nem világos, hogy ezek a változtatások megelőzik vagy pedig követik-e a kánon komponálásának megkezdését. Az $f^{\#}$ hangon nyitva hagyott befejezés nem zárható ki, miután a 44 *duó* bizonyos darabjai (így az 5. és a 29. szám) ugyancsak hasonlóan, a tonikától eltérő hangon zárulnak. Az sem garancia semmire, hogy a prelúdium egyszerű kettősvonallal, nem pedig záróvonallal végződik, mert Bartók nem mindig írt záróvonalat kompozíciói végére.

Harmadszor: ez a lényegi változtatás erős ellentétben áll a kánonnal, amelyet Bartók szemmel láthatóan egyből, minden említésre méltó változtatás nélkül jegyzett le. Ismeretes, hogy a bonyolult kontrapunktikus szakaszokat először általában ceruzával vázolta fel, bizonyára a kontrapunktikus írásmód különleges nehézségei miatt.³³ A ceruzás vázlatok hiánya nem jelenti azt, hogy ilyenek nem is léteztek; elképzelhető, hogy más lapokra íródtak, amelyek különböző okokból elveszhettek. Ebben az esetben igen valószínű, hogy Bartók kellően kipróbálta a zenei anyagot a zongorán ahhoz, hogy közvetlenül leírhasssa a kánont. A lehetséges kétszólamú kombinációk megtalálása nem feltétlenül kívánja meg a papírmunkát, ellentétben például egy négyszólamú fuga megírásával. Természetesen lehetséges, hogy Bartók, miután befejezte a prelúdiumot, elhatározta, hogy kánont is komponál, de a feladatot egy időre félretette – esetleg azért, mert nehézségei voltak a megfelelő kombinációk megtalálásában –, és csak később tért vissza rá.

Kánon: zenei elemzés

A nehézségek a formarész egészen rendkívüli tartalmával függenek össze, nevezetesen azzal, hogy három különböző jellegű, de egyazon témára komponált kánon kombinációjáról van szó (4. kotta a 152. *oldal*on). Míg a *dux* mindig $e^{\#}$ hangon indul, a *comesek* mindegyike más-más fokon ($g^{\#}$, $a^{\#}$, majd $h^{\#}$), emellett időben eltolva egymástól (egy, két, illetve három negyed érték) kezdődik. Egy prímkánon megírása alapvető ellenpontgyakorlat; egy olyan téma megtalálása viszont, amely

33 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 78–79.

4. kotta. Az egyes kánonok kezdete

különböző horizontális és vertikális összefüggéseket is lehetővé tesz, kemény kihívás a zeneszerzők számára. (Igaz persze, hogy Bartók a témát nem „kitalálta”, hanem lényegében egy létező népdalban rejlő kontrapunktikus lehetőségeket „fedezett fel”). Bár egy meglévő (népi) dallam prímkánonban történő éneklése Európában elterjedt gyakorlatnak tekinthető, és nem igényel különösebb erőfeszítést,³⁴ egy létező dallam kontrapunktikus lehetőségeinek kibontása nehéz feladatnak bizonyulhat. Nem tudjuk pontosan megmondani, hogy Bartók mennyi időt fordított erre – azt azonban könnyen elképzelhetjük, hogy a kemény kompozíciós munka elvégzésével büszke lehetett kontrapunktikus teljesítményére.

Gyanítható, hogy Bartók csupán elfogadható hangzásokat kapott, amikor a népdalt szigorú kánonban dolgozta fel, vagyis a dallamot, időben eltolva, önmagához adta hozzá. Ha az összes vertikális hangközt időben eltolva kombináljuk egymással (ahogy talán Bartók is tette), akkor valóban kapunk bizonyos (a bartóki fül számára) „elfogadható” hangzásokat – nevezetesen akkor, ha a kánon *h*, *a*, *gisz*, *g* és *f* hangon kezdődik (bár két negyed értékkel eltolt kánon esetén csak az *a*-ról való kezdés bizonyul elfogadhatónak, mivel egyébként a 6–7. ütem szekvenciázó motívumai szokatlan párhuzamokat – így tiszta kvintet, nagy és kis szeptimet – eredményeznének). A két szólam közti hangközviszonyoknak (illetve a kompozíciós vázlatban a szólamok alakításának) közelebbi vizsgálata azonban felfedi Bartók sajátos kontrapunktikus stílusát, s ebből levonhatjuk azt a következtetést, hogy az adott kombinációkat szándékosan választotta, és kánonját tudatosan dolgozta ki.³⁵

34 Erre egyebek mellett legalább egy korabeli (bár valamivel későbbi) példát találhatunk egy koncertprogramban, amely tartalmazta egy (Bartók által a *Zongoraiskolában* feldolgozott) magyar népdal kánonban történő éneklését. Ld. a debreceni Városi Zeneiskolában 1939. június 11-én tartott „Kis zenekedvelők hangversenye” koncertprogramját: Bartók Archívum, Budapest, jelzete: BAN 2460/244. Néhány példa kánon formájú népdalfeldolgozásokra: *Gyermekeknek*, IV/29 (a revideált kiadásban a II. kötetben), a „Kánon”, továbbá egy rövid szakasz a *Román karácsonyi dalokban*, II/10 (13–19. ü.).

35 Az alábbiakban megvizsgált kontrapunktikus stílusnak nem kell érvényesnek lennie Bartók más kompozíciói esetében. Megfigyelték, hogy Bartók alkalmanként sajátos, „mértre szabott” eljárásokat

Bartók tudatosságát világosan bizonyítja a harmadik kánon vázlata is. Az előző két kánonhoz képest Bartók itt valamelyest módosította az eredeti népi dallamot (5–7. kotta), mégpedig két különböző módon. Először is a köröző mozgást ($h'-cisz''-d''-h'$, illetve $fisz'-g'-a'-fisz'$) már az első leírás során különböző emelkedő skálákkal helyettesítette ($h'-cisz''-d''-e''$, illetve $fisz'-g'-a'-h'$). Másodszor három helyen megváltoztatott olyan hangokat, amelyek megegyeztek az eredeti népdal hangjaival: a motívumok elején előforduló hangismétlést ($g\sharp'-g\sharp'-fisz'-e'$ és $d'-d'-cisz'-h$) egyszerű, diatonikus ereszkedő skálával helyettesítette ($a'-g\sharp'-fisz'-e'$ és $e'-d'-cisz'-h$), mellőzve az első két hang jellegzetes dobbantós gesztusát. Úgy látszik, mindezen változtatások célja a disszonanciák elkerülése.³⁶ Meg kell azonban különböztetnünk a vázlaton végzett előzetes és utólagos változtatásokat, ami által információkhoz juthatunk arról, hogy Bartók mit tekinthetett „elfogadható”, és mit „mellőzendő” disszonanciának.



5. kotta. Kánon, a *dux* és a *comes* mechanikus kombinációja, a 20–25. ütemnek megfelelően





6. kotta. Kánon, 20–25. ü., a vázlatból átírva, eredeti réteg



7. kotta. Kánon, 20–25. ü., a vázlatból átírva, revideált réteg

alkalmazott bizonyos kompozícióiban – ahogyan Somfai László írta a 2. zongoraverseny kezdetével kapcsolatban: „Bartók a rá jellemző rendszer-fabrikáló kedvvel látott hozzá, hogy külön kis ’összhangzattant’ teremtsen e speciális anyaghoz, konsonanciákkal és különböző módon disszonáns feszültségekkel”, ld. Somfai: *Statikai tervezés*, 211.

36 Különös figyelmet érdemel a negyed értékű e' hangnak a $d'-e'$ nyolcadokkal való helyettesítése. A vázlatban a hangok elosztása valahogy így fest: . Így tehát igen valószínű, hogy Bartók eredetileg e' -t írt, majd az e' elé beszúrta egy d' -t, egy -t, és őket összekötő gerendával együtt, nem zárható ki azonban, hogy eredetileg is $d'-e'$ nyolcadokra gondolt, csak a függőleges elrendezés nem sikerült precízre.

Úgy fest, hogy amíg az egymást követő szekundok: az $a'/g\sharp$ és a $g\sharp/fisz'$ a 22. ütemben mindenképpen elkerülendők (így Bartók már h' -t írt a vázlatban $fisz'$ helyett), az előkészítetlen disszonanciák, $a'/g\sharp$ a 22. ütemben és $g\sharp/d'$ a 23.-ban elfogadhatónak minősülhettek, a zeneszerző később mégis megváltoztatta őket. Ezek a változtatások rendkívül érdekesek, hiszen ebben a kánonban számos előkészítetlen disszonancia található. Vajon van-e meghatározott oka annak, hogy melyik ilyen disszonancia tartható meg, és melyik az, amelyik elkerülendő? Ezt a kérdést pillanatnyilag félretéve, inkább azt vizsgáljuk tovább, hogy hogyan kezelte Bartók a konszonanciákat és a disszonanciákat ezekben a kánonokban.

Bartók zenéjével kapcsolatban lehetséges megközelítés volna, hogy minden egyes egyidejű hangzást megvizsgálunk, egymástól függetleneként szemlélve őket – bizonyos fokig ahhoz hasonlóan, ahogyan von der Nüll járt el doktori disszertációjában.³⁷ Míg azonban von der Nüll számos egymástól független akkordot azonosít (rendkívül disszonáns tartalommal, de nem feltétlenül feloldással) mondjuk a *14 bagatell* 10. számában, Bartók inkább úgy gondolta, hogy a zene sokkal egyszerűbb annál, mint amilyennek látszik:³⁸

The image shows a musical score for the 6th measure of Edwin von der Nüll's piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords and melodic lines, while the bass staff contains a bass line. Below the staves, Roman numerals and chord symbols are provided for harmonic analysis. The analysis shows a progression of chords: $b: V \downarrow$, I , $IV \rightarrow VII$, $V \downarrow$, I , $IV \rightarrow VII$, $I \downarrow$, $IV \rightarrow VII$, I , $V \rightarrow D: VII$, I , $V \rightarrow Es: V$, II , $B: V$, $G: VII$, $C: V$, I . The bass staff analysis shows: $b: V$, I , V , I , $g: I$, V , $f: I$, V , $c: I$, V .

8. kotta. Edwin von der Nüll: Béla Bartók: Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik, 6

Így tehát, Bartók eljárását követve számos disszonanciától eltekinthetünk mint átmenőhangtól vagy échappée-től (jóllehet mindkettő hangsúlyos; ld. a 9. kottát). A 3. ütem egymást követő szokatlan hangközei (nagy szeptim és nagy nóna) felfoghatók úgy, mint egy beugró váltóhang feloldásának ($e''-h'$) kombinációja egy ($f\sharp$ -ről g' -re történő) figurált lépő mozgásként vagy (d' -ről g' -re történő) autentikus basszuslépésként is interpretálható mozdulattal.

Szokatlan módon kezelt disszonanciák találhatóak a 6. ütemben, ahol egy disszonancia várt feloldása egy másik dallammozgással egy időben zajlik. A 6. ütemben, miközben a felső szólam g' -je $fisz'$ -re, a d' felső nagytercére lép, a szóban forgó d' b -re lép anélkül, hogy bevárná a felső szólamban bekövetkező feloldást. Hasonló jeleségekkel találkozunk a 8. és a 14. ütemben (az előbbiben a $fisz'/c'$ kettős-

37 Edwin von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle: Mitteldeutsche Verlags-Aktien Gesellschaft, 1930.

38 Wilhelm András: „Bartók és Edwin von der Nüll”. In: *Mű és világ. Három írás Bartókról*. Budapest: Kijárat, 1998, 55–56.



9. kotta. 44 duó, 37. szám: „Preludium és kánon”, Kánon, 1–8. ütem

hangzat párhuzamos mozgással e'/b -re lép a várt feloldás, e'/c' helyett, az utóbbiban pedig a g'/d' ellenmozgásban $fisz'/e'$ -re mozdul $fisz'/d'$ helyett). Ez a fajta kitéréses feloldás természetesen nem előzetes megfontolás eredménye; valójában az történt, hogy Bartók szigorú kánont írt egy létező népi dallamból, ami lehetetlené tette számára, hogy lényegesen megváltoztassa a témát. Ez a szokatlan zenei effektus azonban kulcsot szolgáltat ahhoz, hogy kifejtsünk egy olyan titkos programot, amely ott állhat a zene háttérében.

A kánon mint kompozíciós kihívás

A kánon technikai vonatkozásainak vizsgálatát ki kell egészítenünk annak megfontolásával, hogy mit jelentett Bartók számára egy ilyen komplex kontrapunktikus darab komponálása. Egy lehetséges (bár távoli) modellként Bach *Goldberg-variációit* említhetjük – nem teljesen véletlen, hogy Bach ebben az időben egyike volt Bartók művészi ideáljainak.³⁹ Ennek a sorozatnak a sajátos vonása, hogy minden harmadik variáció (az utolsó, a quodlibet kivételével) kánon, a két kánonban haladó szólam közti hangköz pedig a prímától a nónáig lépcsőzetesen növekszik. A quodlibet pedig német népi dallamok leleményes kontrapunktikus ötvözése. Emlékeznünk kell arra, hogy a magyar népzene nem ígért sok kontrapunktikus lehetőséget – „kontrapunktikára való ösztönzést viszont nemigen meríthettük népzeneinkből”, ahogy Bartók fogalmazott „Magyar népzene és új magyar zene” című cikkében.⁴⁰ Ezért a magyar népdalok eddig ismeretlen kontrapunktikus lehetőségeinek kiaknázása vakmerő vállalkozásnak látszik.

39 Edwin von der Nüll kérdésére („Miért nem használja jószérivel egyáltalán a valamennyi más modern komponista által intenzíven alkalmazott kontrapunktot?”; a magyar fordítást ld. itt: Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 164.) Bartók 1928-ban ezt válaszolta: „Ifjú koromban nem annyira Bach vagy Mozart stílusa volt a szépség-eszményem, mint inkább a Beethovené. [A]z utóbbi években a Bach előtti zenével is sokat foglalkoztam, s úgy hiszem, hogy ennek nyomait például a [z. 1.] *Zongoraverseny* és a *Kilenc kis zongoradarab* is elárulja.” *Bartók Béla levelei*, 359. Ez a válasz csupán indirekt módon utal Bachra (és zenéjére), és igaz, hogy Bartók nem Bach, hanem más szerzők műveivel bővítette repertoárját. Mégsem szabad szem elől téveszteni, hogy Bartók műveiben gyakran találkozunk utalásokkal Bachra, nevezetesen az imént említett *Kilenc kis zongoradarabban* (az első négy darab összefoglaló címe, „Négy párbeszéd”, a *Clavier-Übung* III. kötetének „Vier Duette”, BWV 802–805 című részére utalhat); a *Cantata profana*, BB 100 (1930) nyitószerkezése félreérthetetlenül a *Máté-passióra* utal, és így tovább). Bachnak a Bartók ifjúságában betöltött szerepéről ld. Vikárius: *Bartók's Late Adventures*, 404–405.

40 *BBÍ*, 1., 135.

Ugyancsak fontos körülmény, hogy kánon komponálása egy eredeti népdalra kívül esik a népdalfeldolgozás Bartók cikkeiben ismertetett, szokásos eljárásainak határain. 1931 tavaszán, valamivel a 44 *duó* megkomponálása előtt, a zeneszerző a következőket jelentette ki „A parasztzene hatása az újabb műzenére” címmel tartott előadásában:

[A népdalfeldolgozások] kétféle, egymásba határvonal nélkül átmenő típusát figyelhetjük meg.

Az *egyiknél* a kíséret és az elő, utó, vagy közjáték másodrangú dolog; nem más, mint *keret*, amibe a fődolgot: a parasztdallamot beléillesztjük, mint a drágakövet a foglalatába.

A *másiknál* éppen fordítva: a parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza és fődolgoz az, ami köréje és alája helyeződik. A kétféle típust számtalan átmeneti fok köti össze; néha nem is lehet eldönteni, melyik nem uralkodó a feldolgozásban. Az azonban mindenkor nagyon fontos, hogy az a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallam karakteréből, a dallamban nyíltan, vagy burkoltan mutatkozó zenei sajátosságokból legyen levezethető, illetve, hogy a dallam és minden hozzáadás *elválaszthatatlan egység benyomását keltse*.⁴¹

A szigorúan szerkesztett kánonokban a dallamot ugyanazzal a dallammal kombinálják, vagyis nincsenek lényegi különbségek a dallam és a kíséret között. Következésképpen a kánonkomponálás bizonyos értelemben lehetővé teszi a zeneszerző számára, hogy megvalósítsa a „tökéletes egységet”, hiszen minden egyazon anyagból nő ki.⁴²

Rejtett falusi jelenet

Egy ilyen interpretáció alapvetően figyelmen kívül hagyhatja azonban a darab zárószakaszát, amely nem folytatja a szigorú kánon szerkesztést, és valamifajta kavargásba megy át:

The image shows a musical score for the 10th system of the 44 Duos, No. 37. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (alpha, beta, gamma, delta). The treble staff has a melodic line with some grace notes and a fermata. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. There are also some markings like (25) and alpha, beta, gamma, delta above and below the notes.

10. kotta. 44 *duó*, 37. szám: „Preludium és kánon”, Kánon, 25–30. ütem

41 Uott, 142.

42 Míg az imitációk gyakoriak Bartók műveiben, a tulajdonképpeni kánonok jóval ritkábbak. A 44 *duó* 8., 16., 22., 33. és 44. száma (meglehetősen jelentős) kánonszakaszokat tartalmaz. Egyikük sem tekinthető olyan szisztematikusnak, mint a 37. számban szereplő, egyesek közülük azonban „merész” kísérletek; különösen ilyen a 44. számú „Erdélyi” tánc” harmadik verzzszakának alsó kvintkánonja.

Bartók kedvenc stratégiája, hogy a befejezést töredékes motívumokkal készíti elő, és erre könnyű nagyszámú példát találni a *Mikrokosmos* darabjai között, például a 103., a 138. vagy a 146. számot. Mondhatjuk, hogy a 44 *duó* 37. számának 25. ütemétől felhasznált összes anyag az eredeti népdalból származik. De van-e egyáltalán értelme egy ilyen láthatóan felületes elemzésnek?

Az eredeti népi dallam vizsgálata azonban rendkívül fontos felismeréssel szolgálhat ezzel a kérdéssel kapcsolatban, és a már megvizsgált elemekre épülő, átfogó interpretációt tehet lehetővé. Vegyük először szemügyre a népdal szövegét:

Két szál pünkösdrózsza	Szakítsd lè tē Fáni,	Lè jis szakítom én,
Kihajlott az útra,	Kösd még bokritáro,	[a többi nevetésbe fullad] ⁴³
El akar hervadni,	Tëdd a Bosnyák Pali	
Nincs ki leszakítsa.	Pörge kalapjáho!	

A népdal műfaja *párosító*, „[amelynek] szövegei olyan leányt és legényt neveznek meg, akiről a falu tudja vagy sejt, hogy szerelmi viszonyban vannak egymással”.⁴⁴ Ebben az esetben Fáni a leány és Bosnyák Pali a fiú, a kánon két szólama tehát felfogható két pünkösdi rózsának, amelyek az ifjú párt szimbolizálják. A zene azonban arról árulkodik, hogy valami nincs rendjén. Amint korábban említettem, miközben a *dux* és *comes* közötti hangköztávolság nagy szextről tiszta kvartra szűkül, az időbeli eltolódás végül is növekszik, negyed értékről három negyedre. Ugyancsak figyelemre méltó, hogy a korábban említett „kitéréses feloldás” szintén implikálhat valamiféle diszharmóniát a két „szereplő” között. Ugyanakkor még lehetséges valamilyen megbékélés a harmadik kánon revíziója révén, amely csökkenti az előkészítetlen disszonanciák számát.

Így tehát ez a különleges kánon, amely Bartók merész kísérlete lehetett az ellenpont terén, összefügghet azzal, amit a darab titkos programjának nevezhetünk. Ezt a felfogást az eredeti fonográffelvétel is alátámaszthatja.⁴⁵ Feltűnő, hogy az adatközlő, miközben az első versszakban nagyjából tartja a tempót, utána fokozatosan gyorsít, és az utolsó versszakot nem is tudja rendesen végigénekelni („a többi nevetésbe fullad”, ahogy Bartók a támlapon megjegyezte). Mindez nyilván nem volt szándékos. Az énekes, bizonyára a dalban említett szereplőkkel való személyes kapcsolattal összefüggésben, nem tud erőt venni a vidámságán. (A felvételen hallhatjuk, hogy más lányok is a hallgatók között voltak, és vele együtt nevettek.) Igen érdekes viszont, hogy a gyorsulás Bartók feldolgozásában is megjelenik, és a zenét itt is megszakítja valami, ami esetleg „nevetésként” fogható fel, s ami miatt az eredeti dallamnak csupán a töredékei maradnak meg.

Hasonló „nevetés”-gesztus jelenik meg a vegyeskarra írott *Magyar népdalok*, BB 99 (1930) „Az eladó lány” című harmadik darabjának végén. Ez a népdal nem tar-

43 „Két szál pünkösdrózsza”, Bartók: *Magyar népdalok*, digitális közreadás.

44 Magyar népzene, 19.

45 Hozzáférhető Lampert Vera *Folk Music in Bartók's Compositions* című könyvének CD-mellékletén; illetve Bartók: *Magyar népdalok*, digitális közreadás.

80

p. sub.

cresc.

11. kotta: Magyar népdalok vegyeskarra, „Eladó lány”, 80–84. ütem

tozik a párosítók közé, ám nem véletlen, hogy a népdalok témája összefügg a párosítás szokásával. Feltűnő a két hely zenei hasonlósága, a fordításban mozgó rövid ritmusalakzatokkal (11. kotta).

Ezekben a részletekben a „nevetés” konkrét jelentése eltérő lehet. Míg „Az eladó lány”-ban a harmónia stabil G-dúr, és a középső ritmusképlet lényegében a G-dúr hármashangzatot ékesíti fel (ezzel valamiféle összhangra utalva), a „Preludium és kánon”-ban nem találunk egyértelmű, konszonáns harmóniát: a harmóniai keretet az *a'/d'* kvint szolgáltatja, és a szólamok ellenmozgása új és új disszonanciákhoz vezet. Ha ezt a szakaszt a „nevetés” ábrázolásaképpen fogjuk fel, miatt a két „szereplő” tovább játssza a szerepét, akkor ezt úgy interpretálhatjuk, hogy jóllehet az egyik szereplő utoléri a másikat, a kettejük konfliktusa nem oldódik meg teljesen. A megbékélés csupán az utolsó ütemekben következhet be, a két hegedű hosszan kitartott uniszónójában.

Befejezés

Ebben a tanulmányban a 44 *duó* 37. számának, a „Preludium és kánon”-nak többféle értelmezését vizsgáltuk. Analitikus szempontból ez a darab az ellenpont mesterművének tekinthető, amely jól példázza Bartók zeneszerzői virtuozitását. Akár arra is gondolhatunk, hogy Bartók elsődleges célja éppen az lehetett, hogy logikus ellenpontos szerkezetet hozzon létre miniatűr keretek között. És valóban, egy bizonyos rend keresése rendkívüli feladatot jelent, és az ilyen értelmezés talán az egyetlen módszer arra, hogy kellőképpen méltányoljuk azt a lenyűgöző zenei koherenciát, amelyet a zeneszerző intellektuális ereje révén ebben a kompozícióban megvalósított.

Bár az ilyen vizsgálatok előnyei nem tagadhatók, alkalmanként hasznosabbnak bizonyulhat egy olyan megközelítés, amely például a felhasznált anyag – mint az eredeti népdal felvétele – figyelembevételével valami különlegesen izgalmas dolgot tár fel a kompozícióról.

Való igaz, a nyugati klasszikus zenében erős az a hagyomány, hogy a nyomtatott partitúra minden, az előadás szempontjából lényeges elemet tartalmaz. Maga Bartók nyilvánvalóan ennek a tradíciónak tudatában komponálta a műveit. De való figyelmen kívül hagyható-e mindaz, ami kívül esik magának a kompozíciónak

a lejegyzett formáján?⁴⁶ A kánon esetében mind a feldolgozás formája, mind az előadói utasítások szorosan kapcsolódnak az eredeti népdal felvételéhez. Tehát, ahogy Richard Taruskin írja: „...ha sokat tudunk a kompozíciós folyamatról, az nem csupán a műről való tudásunkat érinti, hanem a mű megértését és ismeretét is.”⁴⁷ Továbbá, a jelen esetben a darabról való tudás végső soron a zeneszerző jobb megértéséhez is hozzájárulhat.

Vikárius László a következőket írta a 44 duóról készített ismertetőjében: „a darabok sorozatával átmentett valamit a dalokat körülvevő, letűnőben lévő életből is”.⁴⁸ Ezt értelmezhetjük úgy, hogy Bartókot valamiféle nosztalgikus érzés készítette a 44 duó megkomponálására. A 37. szám, a „Preludium és kánon” azonban sokkal több ennél. Elképzelhető, hogy a zeneszerzőt nem csupán a népdalok zenei értéke motiválta, hanem az emberek élete is. Még ha személyesen nem volt is tanúja a körülményeknek, megpróbált egy életszerű falusi jelenetet belekódolni egy műzenei alkotásba. A zeneszerző rejtett koncepciójának dekódolásához és a hallgatósághoz való eljuttatásához pedig biztos ítéletű előadóra lenne szükség.

Fordította Malina János

46 Hadd utaljak itt Rachel Beckles-Wilson egy kéziratkutatásról szóló tanulmányának provokatív megállapítására: „A kompozíciós folyamat jelentős része nem lelhető fel a kéziratok forrásokban, és még az is, ami fellelhető, ritkán mond el jelentős dolgokat a befejezett darabról”. Ld. Rachel Beckles-Wilson: „Music theory and analysis”. In: *An Introduction to Music Studies* (ed. J. P. E. Harper Scott et al.), Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 28.

47 Richard Taruskin: „Russian Folk Melodies in ‘The Rite of Spring’”, *Journal of the American Musicological Society* 33/3. (Autumn 1980), 512.

48 Vikárius László: ismertető a következő hangfelvételhez: Kelemen Barnabás és Kokas Katalin: *Bartók Béla: Szonáta szólóhegedűre, 44 duó két hegedűre*, Budapest: Budapest Music Center, 2006, BMC CD 125.

ABSTRACT

YUSUKE NAKAHARA

A TRIUMPH OF MUSICAL ORDER?

Multiple Sources of Inspiration in Forty-Four Duos, No. 37

It has been a hot topic in Bartók literature whether he followed some particular order, or relied on creative intuition when he composed. His own statements appear to be ambiguous, that is, he occasionally stressed that he consciously worked out his musical language, but on other occasions he emphasised the role of intuition. A contrapuntal short piece from the *Forty-Four Duos*, namely No. 37 'Prelude and Canon', can be considered an appropriate material in order to examine how these different viewpoints are applied in an analysis (and to evaluate how appropriate the application of these viewpoints is).

From a technical point of view, the Canon part of this piece deserves special attention, as it contains three different types of canon one after another. While the *dux* always remains in E, each *comes* is on different degrees (G, A, then B) and different temporal distances (one, two, and three crotchets). This can be regarded as a kind of compositional virtuosity; especially because it is not easy to write such canons on an original theme, much less on an original folk tune. Thus, this piece might be considered an example of how Bartók rationally and consciously worked out his compositions.

Such a view can be refined, or possibly superseded by the examination of the original folk tune. The genre of the original folk tune, 'párosító' [matchmaking song], as well as the way of its actual performance on the original recording gives us an insight into how an apparently systematic application of the compositional technique is nevertheless related to what we would call a secret programme. Thus, it was probably not only a particular folk song but also the people's life surrounding the folk song which fascinated the composer, and he tried to vividly encode a typical village scene into a piece of art music.

Yusuke Nakahara was born in Japan. He studied Musicology at the Budapest Liszt Academy (2007–2012), and continued with his doctoral studies there on a Hungarian State Scholarship (2012–2015). The topic of his dissertation in preparation is the compositional process of Bartók's *Mikrokosmos*. Since September 2015 he has worked as an assistant at the Budapest Bartók Archives, and is involved in editing the Bartók Complete Edition. He is the editor of the volume *Mikrokosmos*, expected to be published in 2020.

Pávai István

KODÁLY ZOLTÁN ÉS A MAGYAR TÁNC*

Kodály Bónis Ferenc által szerkesztett három *Visszatekintés*-kötetét,¹ a Vargyas Lajos szerkesztette hátrahagyott írások két kötetét² és a Legány Dezső által közreadott Kodály-levelek gyűjteményét³ áttekintve azt tapasztaljuk, hogy a *népdal*, *népzene*, *tánc* szavak (ez utóbbi akár a *nép*- előtaggal, akár anélkül) közel 4000 esetben található meg a zeneszerző írásaiban. Ebből a *tánc* szó 16 százalékot tesz ki. Ez sokkal kevesebb, mint a *népdal-népzene* előfordulása, de mégsem elhanyagolható, hiszen konkrétan 648 alkalmat jelent. Ez az apró statisztikai adat is jelzi, hogy Kodály számára fontos volt a tánc.

Lehetek-e Kodálynak már gyermekkorában táncélményei? Minden bizonnyal igen, hiszen a *Galántai táncok* partitúrájához (Wien: Universal Edition, 1934) írt előszóban ez áll:

Galántán töltötte a szerző gyermekora legszebb hét esztendejét. Híres volt akkor a galántai banda, Mihók primás alatt. De még híresebb lehetett száz évvel ezelőtt. 1800 táján Bécsben több füzet magyar tánc jelent meg. Egyiknek címe így jelöli meg forrását: „von verschiedenen Zigeunern aus Galantha”. Ma már hírmondó sem maradt belőlük. Hadd folytassa ez a kis mű a régi galántai hagyományt.⁴

A zeneszerzőt később is foglalkoztatta a galántai zenészek egykori hírneve, hiszen harminc év múltán még két 18. század végi adatot fűzött a fenti idézethez.

* A 2017. április 28-án, a Zenetudományi Intézet Bartók-termében a Kodály Zoltán születésének 135. és halálának 50. évfordulója alkalmából rendezett konferencián elhangzott előadás bővített és szerkesztett változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Kodály Zoltán: *Visszatekintés*, 1–2.: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok, 3.: Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007 (Magyar Zenetudomány 5–6., 7.). A továbbiakban: *Visszatekintés* 1, 2, 3.

2 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. A kötet anyagát válogatta, szerk., sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai [1]). Uő: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. A kötet anyagát válogatta, szerk., sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993. (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai [2]). A továbbiakban *Hátrahagyott* 1, 2.

3 *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

4 Kodály Zoltán: „Galántai táncok. Előszó a partitúrához (1934, 1964)”. In: *Visszatekintés* 2, 493. Az idézett szöveget kissé eltérő megfogalmazásban ld. uő: „Gal[ántai] táncok”. In: *Hátrahagyott* 1, 198.; uő: „A Galántai táncok bemutatója elé” (1933). In: *Visszatekintés* 3, 706. Ld. uott a 744. oldalon a közreadói jegyzetet.

Az egyik az erdélyi származású Etédi Sós Mártonnak a mohácsi vésztől szóló elbeszélő költeményéből való. Ebben az egyik szereplő jellemzésénél ez áll: „Magyar természetnek alig lehet mássa, Galantai Tzigány volt a’ muzsikása.”

A másik adat a kolozsvári születésű nyelvészről, Gyarmathi Sámuelről származik, aki ezt írja: „Semmiféle Mu’sikás ugy a’ verbunkos nótát a’ talp alá nem rakja mint a’ Galantai Tzigányok.”

1951-ben egy interjú során megkérdezték Kodálytól, hogy Bartókkal párhuzamosan végzett népdalgyűjtő útjaik alkalmával találkoztak-e a táncokkal is. Kodály a kérdésre így válaszolt:

Találkoztunk, igen. De akkoriban nem rendelkezünk megfelelő mechanikai készülékekkel, hogy a táncokat is megőrökíthessük. Aztán meg egyikünk sem volt valami jó táncos, hogy legalább a saját lábunkkal tanultuk volna meg járnai a falu táncait. A mi munkánk számára nem volt jó terület a táncmulatság, hiszen a népdalgyűjtés lehetősége inkább szűkebb, meghittebb környezetben kínálkozott.⁵

Ennek ellenére vannak adatok Kodály gyakorlati táncismeretéről is. Az egyik kéziratos *Autobiografia*-részletben említi, hogy járt tánciskolába, ami betegség miatt maradt abba.⁶ Nagyszombatról Budapestre Gruber Emmának címzett, 1906. szeptember 2-i keltezésű levelében írja: „mikor reggel 7-ig táncoltam, jobban éreztem magam utána mint most”.⁷ Egyik 1951-es feljegyzésében felsorolja a gyűjtőútjai alkalmával szerzett élményeit, amelyek meghatározták népdalfeldolgozásai hangulatát. Ezek között említi azt, hogy a zaborvidéki Béden fiatalasszonyokkal táncolt.⁸ Szabolcsi Bence írja róla: „Táncolni is láttam egyszer: egy augusztusi éjszakán, 1924-ben, a salzburgi dómtéren rögtönzött, csodálatosan délceg verbunkost járt – mintha a Hány János egyik jelenetét rögtönözte volna. A tánchoz én dúdoltam hozzá a kísérezőket, Boka híres *Száz ember verbunkosát*”.⁹ Szabolcsi itt az egykori híres prímás, Boka Károly nagybátyjára, Boka Andrásra utal, aki a szabolcsi lovasezred trombitásaként vett részt az 1809. évi utolsó nemesi inszurrekcióban.¹⁰

Bár a 20. század eleji terepkutatások során elsősorban az énekelt népdalt tárgyalták fel, Kodály gyűjtőútjai alkalmával akarva-akaratlanul találkozott a táncok kísérezőjével is. *A székely népdalról* című cikkében írja 1919-ben:

A kemény életviszonyok közt szigorgó székelynek mintha alig volna hangja az öröme. Legalább java dalolása a bánat, keserűség remeke. Vannak azért „fürgé nótái”, közte az eltűnedező székely táncokra való zenék. De öröme fátyolos, inkább a néha kipattanó életöröm és humor, mint a gondtalan jókedv hangja.¹¹

5 Uő: „A magyar tánc kérdéseiről. Nyilatkozat” (1951). In: *Visszatekintés* 3, 388–389., ide: 388.

6 Uő: „Autobiog[ráfia]”. In: *Hátrahagyott* 1, 182–183., ide: 182.

7 Kodály Zoltán levelei, 21.

8 Uő: „Népdalfeldolgozás”. In: *Hátrahagyott* 2, 63–64, ide: 63.

9 Szabolcsi Bence: *Úton Kodályhoz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 58.

10 Sárosi Bálint: *Cigányzene*. Budapest: Gondolat, 1971, 111., 124.

11 Kodály: „A székely népdalról” (1919). In: *Visszatekintés* 1, 18–19., ide: 19.



1. kotta. Boka András: Száz ember verbunkos (1809) első nyolc üteme.
Magyar zenei ereklyék (Budapest: Rozsnyai Károly kiadása, 1915) nyomán

Később a székelyek tánczenéjével kapcsolatos további megfigyeléseit is leírja:

Hangszeres zenére nézve: hallgató az egész nép. Ott az előadás egyesek, kevesek dolga. Akár cigány, akár népbeli a zenész: egyedül vagy kevesedmagával áll szemben a hallgató tömeggel. Nem teljesen passzív a tömeg: erre a zenére járja a táncot és nagyon is megéri, ha nem kedvére való módon játsszák. Ellenőrző, válogató, meg tudja különböztetni a jobbat. 1910-ben mondta egy fiatal falusi cigány Erdélyben: legnehezebb az öreg székelynek muzsikálni. Ahogyan ő kívánja, fiatal cigány nem is igen tudja már.

Ugyanott a cigányzenészek szerepének általánosabb értékelésére is kitér:

A cigányzenész néprajzi értéke annyi, amennyit a városi dal- és tánczenén felül tud. Mikor a nép dalait játssza, tárgyunkhoz tartozik. Ezenkívül különösen Erdélyben sok, egyelőre ismeretlen eredetű tánczenét hallani cigányoktól. A nép ugyan táncol rá, de sem dalolni, sem zenélni nem szokta. Ennek tehát a cigány az egyetlen forrása.¹²

Kodály a falusi emberek többszólamúsággal kapcsolatos minimális igényeit is a népi tánczenével hozta kapcsolatba:

A falusi nép lényegében még ma is tisztán egyszólamúan gondolkodik, s legfeljebb a tánczenében érzi holmi primitív dudarzerű mélyebb szólam szükségét. De még a háború előtt is tanúja lehettem, hogy jómódú székely lakodalomban egyetlen szál cigány szolgálta a tánczenét mindenki megelégedésére.¹³

1937-ben így pontosít:

Még 1912-ben tanúja voltam, mikor egy jómódú székely gazda felfogadta fia lakodalmára a cigányt, a tízezeres lakosú Kászónfeltíz egyetlen zenészét. Étél-italért, „kendők”-ért és öt forintért huszonnégy óráig volt köteles muzsikálni az egy szál hegedűs. Ebből persze meg nem élhetett. Főfoglalkozása a kovácmesterség volt, akkor is az üllő mellől szólították el.

Majd a jegyzetben még hozzáteszi: „A bukovinai cigányfalvakban a leghíresebb primás is maga szántja földjét.”¹⁴

12 Uő: „Zene” (1937). In: *A magyarság néprajza, IV. A szellemi néprajz második fele*. Második kiadás. Sajtó alá rendezte Viski Károly. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 9–84., ide: 61–62.

13 Uő: „Néprajz és zenetörténet. Előadás” (1933). In: *Visszatekintés 2*, 225–234., ide: 228.

14 Uő: *Zene*, 62., 80.

Egybevetve mindezt Kodály idézett 1951-es nyilatkozatával, amelyben a táncmulatságot nem látja megfelelő helyszínnek népdalgűjtésre, feltételezhetjük, hogy nem magának a kásonfeltízi lakodalomnak volt tanúja, csupán a zenész felfogadásának. Azzal együtt, hogy nem zárhatjuk ki azt a lehetőséget, hogy valóban egy szál hegedűs szolgálta ki a szóban forgó lakodalmat, a későbbi kutatások fényében ez kevésbé tűnik valószínűnek. Kászon vidékén akkoriban még használták az ütőgardont, és harmadikként esetleg kiscimbalom is csatlakozott a bandához. Az erdélyi népnyelvi kommunikációban gyakori az ilyen narratíva: „X. Y. lakodalmát ez meg ez a zenész muzsikálta” vagy „Eljönnél-e muzsikálni a fiam lakodalmán?” stb., ahol az egyes szám nem szó szerint értendő, hanem a kiemelt szerepű prímáson keresztül annak egész bandájára vonatkozik. Lehetséges, hogy Kodály is emiatt értette úgy, hogy egyetlen hegedűst fogadtak fel akkor.

Köztudott, hogy Kodály szemléletében a magyar népzene és a magyar zenetörténet kutatása egybefonódott. Ezért kereste a hazai dallamok eredetét nemcsak a keleti rokonépeknél, hanem nyugati irányban is. Jóval a magyar tudományos néptánc kutatás létrejötte előtt fölismerte, hogy a táncdívatok a korábbi századokban is gyakran Európa-szerte járványszerűen terjedtek. A 16. században divatos *volta* nevű tánc Thoinot Arbeau 1588-ban Lengres-ban kiadott *Orchésographie*-jában található dallamának párhuzamát a *Kis kacsá fűrdik* kezdetű dalban és annak rokon-dallamaiban fedezte fel.¹⁵ Az utóbbi egyik változatát a *Háry János*ban használta fel, de viszontlátjuk a *Bicinia Hungarica* harmadik füzetében is.¹⁶

Kodály 1925. április 26-án Debrecenben az Eötvös-Kollégium Volt Tagjainak Szövetsége által rendezett vándorgyűlésen tartott szabadelőadást a régi magyar táncokról. Zenei illusztrációit részben maga (zongorán), részben három debreceni közreműködő mutatta be: Piribauer Ferenc és Jakucs István hegedűn, Szenes Zsigmond pedig gordonkán. Az előadás szövege nyomtatásban nem jelent meg, tartalmáról a *Debreceni Független Ujság* és a *Debrecen* című lapok számoltak be 1925. április 28-án.¹⁷ A laptudósítás szövegét Molnár Zsolt foglalta össze.¹⁸ (Két másik forrás az előadás időpontját tévesen 1925. április 8-ra teszi.)¹⁹

Kodály fontosnak tartotta a magyar tánc történet zenei vonatkozásainak föltárását is. Érdeemes felidéznünk a verbunkosról írt hátrahagyott írásaiban fennmaradt eszme-futtatásaiból is néhányat:

A verbunkos hangszeres epizódként ékelődik be a magyar énekzene fejlődésébe. 1790 táján tűnnek fel az elsők, dallamcsírákban a hagyományos dal és táncmotívumokra tapadva,

15 Uott, 57.

16 Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 61., 256.

17 Bartók János: „Kodály Zoltán irodalmi munkássága”. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. Szerkesztette Gunda Béla. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1943, 363–367., ide: 364.; *Kodály Zoltán levelei*, 370.; Eöszte László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 106.

18 Molnár Zsolt: „Kodály és Debrecen”, *Debreceni Szemle*, 16/3. (2008), 350–360., ide: 351–352.

19 Vizi E. Szilveszter: „Köszöntő”, uott, 335–337., ide: 335.; *Kodály Zoltán és Debrecen* (virtuális kiállítás), http://www.dbvk.hu/kodaly/html/kodaly_es_debrecen.html

a bécsi táncformák külsőségeihez igazodóak szabásban, modulációban. Hangszeres figurációik alatt az egyszerűbb törzsdallam vonalai mindinkább eltűnnek. 1840 táján a törzsdallam újra kibontakozik a figurákból és énekszerűbb alakot ölt. A hangszeres verbunkos a szöveg nélküli csárdásba[n] folytatódik. De igen sok csárdás nem mond le a szövegről.²⁰

Sokat írnak-beszélnek nálunk mostanában a röviden, de helytelenül verbunkosnak nevezett stílusról. De elemzését még senki sem kísérelte meg komolyan. Igaz, előbb bibliográfia kellene. Nincs még áttekintés az anyagról... Szabolcsi szorg[almasan] összegyűjtötte, mit mondtak a kortársak. De ahhoz, hogy mi mondhassunk valamit, az anyagot kell ismerni.

A tört[éneti] fejlődés folytonosságát megmutatni meg éppen nehéz lesz, ugyanis 1680–1780-ig egyetlen (?) egykorú feljegyzésünk [sincs].²¹

Kodály 1951-ben joggal róttá föl könyvtáraink zenei anyagának rendezetlenségét, katalogizálatlanságát. Így hát maga is búvárkodni kezdett. Ennek egyik eredménye a Mihálovits Lukács *Három magyar nótájáról* szóló írása, amelyben többek között egy fontos táncterminológiai észrevétele van a későbbi gyűjtések során Erdélyben is fölbukkanó *lassú magyar* táncnévvel kapcsolatosan: „Igen ritkán nevezik magukat a magyar kiadványok és kéziratok Verbunkosnak. A Magyar olyan elnevezés volt, mint az Allemande, Anglaise, Française, Polonaise. Képtelenség is a legmagyarabb táncot és zenéjét idegen névvel megcsúfolni.”²² Ez a táncnévhasználati szokás Erdélyben a Mezőségtől Moldváig több vidéken is megőrződött: *magyar* (mezőségi körtánc), *ritka és sűrű magyar* (mezőségi férfitánc), *magyaros* (férfitánc párostánc-kísérettel, Közép-Vízmellék, a Kis-Küküllő mentén), *lassú és sebes magyaros* (gyimesi táncpár), *serény és öreg magyaros* (moldvai táncpár a Szeret jobb partján). Az erdélyi románoknál is gyakori az *ungurește*, *ungurească*, *ungurică*, *de ungurime* táncnév, s helyenként a Kárpátokon túl is megtalálható, ami a magyar elnevezésű táncok továbbterjedési útját jelzi.²³

Kodály búvárkodásának másik eredménye az 1729-es keltezésű Lányi Eleonóra Zsuzsanna-féle kézirat, amely több korabeli magyar táncdallamot tartalmaz, köztük „Az árgyélus kis madár” kezdetű népdalunk hangszeres változatát is, *Salvus hungaricus* címen. A kéziratot Kodály 1951-ben a Magyar Tudományos Akadémia nagygyűlésén ismertette, ahol bevezetőjében immár publikusan is elhangzott a kézirat feljegyzéseiből fentebb idézett gondolat újrafogalmazása: „1689-től az 1780-as évekig, kereken száz esztendeig semmiféle adatunk nincs a magyar tánc zenéjéről”.²⁴ Később ez a figyelmeztetés Bónis Ferenc és Szabolcsi Bence közvetítésével Domokos Pál Péter tudomására jutott, akit arra ösztönzött, hogy könyvtárakat, kéziratárokat átkutatva keresse száz év elveszett magyar muzsikáját. Mun-

20 Kodály Zoltán: „M[agyar]ságtud[omány]”. In: *Hátrahagyott* 2, 105–108., ide: 107.

21 Uő: „Mihálov[its] Lukács elemzése”, uott, 136–137., ide: 136.

22 Uő: „Mihálovits Lukács három magyar nótája”. In: *Visszatekintés* 2, 271–273., ide: 273.

23 Gheorghe T. Niculescu-Varone–Elena Costache Găinariu-Varone: *Dicționarul jocurilor populare românești*. București: Editura Litera, 1979.

24 Kodály Zoltán: „Magyar táncok 1729-ből”. In: *Visszatekintés* 2, 274–281., ide: 274–275.; Vargyas Lajos: *A magyarság népzéne*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 316–317.

kája eredményeként tizenegy olyan gyűjtemény került elő, amelyek végre rávilágítottak a 18. század magyar tánczenéjére.²⁵

Az 1925–27 között komponált *Háry János*ból ismert „Intermezzo” megszületése is Kodály tánczene-történeti érdeklődésének köszönhető. A dallam eredetije Gáti István *A kótából való klavírozás mestersége* című, 1802-ben megjelent zongoraiskolájából származik, abban *Magyar* cím alatt szerepel kétszólamú letétben, „Igaz Anya Magyar Haza” kezdetű szöveggel a kiadvány utolsó, *Német Presto* című darabja előtt. Gáti a kötet *Előljáró beszédében* írja: „Ezen Könyvnek végére némelly nevezetes és szép Operákból való Áriákat Allegrokat tettem, fel-írván felejekbe az esmeretesebbeknek, mellyik Componista munkája légyen.” A *Magyar* feliratú dallamnál szerző nem szerepel.²⁶

Érdekes táncvonalatkozású eredményre juthatunk, ha követjük a *Háry János*ban található Bécsi harangjáték forrásának feltárására irányuló próbálkozásokat. Sárosi Bálint 1967 és 1998 között négy publikációjában is egy Kodály által Bukovinában gyűjtött, természetes trombitán megszólaltatott szignált hoz kapcsolatba a Bécsi harangjáték kezdőmotívumával:



2. kotta. Bukovinai székely trombita-szignál. Gyűjtötte: Kodály Zoltán, 1914

A kettő közötti összefüggést különböző írásaiban eltérő módon vázolta: „vesd össze” (1967); „Kodály... felhasználta a Háry Jánosban” (1973); „nem kell feltétlenül zenélő órák dallamát keresnünk... bukovinai székely pásztortól Kodály által fonográfra vett (természetes) trombita-dallamban is ráismerünk” (1982); „feltehetőleg ebből származik” (1998).²⁷ Vargyas Lajos 1977-ben szintén idézte ezt a bukovinai szignál-dallamot kissé más lejegyzésben, „kanászkürt-felvétel”-ként, de gyűjtési adatok nélkül, megjegyezve, hogy „ebből az emlékből támadt egyrészt a Háry János csatára hívó jele, másrészt a mesehangulatú óra-zene”.²⁸

Breuer János mint a *Kodály-kalauz* (1982) írója, továbbá a Kodály művek népzenei forráskatalógusának (1984) szerzői szintén magyar pásztorok állathívogató

25 Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978; uő: *Az én Erdélyem. Domokos Pál Péter elmondja életét Balogh Júliának*. Budapest: Vita Kiadó, 1988, 79.

26 *A kótából való klavírozás mestersége*, mellyet készített az abban gyönyörködők kedvéért, Gáti István. Budán, a' Királyi Universitásnak betűivel, 1802, 13., 106–107.

27 Sárosi Bálint: *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967, 104.; uő: *Magyar népi hangszerek*. Budapest: Tankönyvkiadó 1973, 71.; uő: „Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok”, *Ethnographia*, 43/4. (1982), 513–526., ide: 514–515.; uő: *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás Kiadó, 1998, 125.

28 Vargyas Lajos: „A népzene kutatás eredményeinek hatása Kodály alkotásaiban”. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 236–260., ide: 239–240.

szignáljait vélték a Bécsi harangjáték kezdőmotívuma forrásának. Breuer nem hivatkozott a Sárosi által többször idézett dallamra, de valószínűleg arra gondolt, mert így fogalmazott: „egy Kodály gyűjtötte kanászkiert-népi trombita szignál a hármashangzat-felbontásos rondótéma forrása”.²⁹ A forráskatalógus szerzői viszont tágabban határozták meg a lehetséges források körét: „A Bécsi harangjáték népzenei forrása, ihlető háttere a Kodály által gyűjtött több tucat állathívogató motívumkincse.”³⁰ László Ferenc a forráskatalógus recenzálása alkalmával kétségsbe vonta, hogy a Bécsi harangjáték forrását állathívogató szignálokban lenne érdemes keresni, de más forrást ő sem adott meg.³¹

Tari Lujza is hivatkozott munkáiban a Sárosi által többször közölt bukovinai székely szignál-dallamra, megjegyezve, hogy annak „kottája sajnos nincs meg”. Bemutatott egy szintén Kodály gyűjtötte „régí kihajtó” elnevezésű, f-trombitán játszott szignált a Gömör megyei Felsőrásról, amelynek „bérekesztő”-je (záró szakasza) szerinte „egyike azoknak, melyek inspirálhatták a Hány János című daljáték Bécsi harangjáték tételét”. Azt is megjegyezte, hogy Kodály ismerhette az Osztrák-Magyar Monarchia hadseregében a császári és királyi 19. számú, magyar legénységű gyalogezred hívójelét, amelyet Wagner *A Rajna kincse* című zenedrámája egyik motívumából alakítottak ki.³²

Visszatérve a forráskatalógusra, a hivatkozott helyen a 32. lábjegyzetből megtudjuk, hogy a Peter Widensky szívességéből megszerzett adat szerint a „Bécsi harangjáték témája erősen emlékeztet Gregor Schreyer Pastorellájára”, de kottáját nem közlik. Utánakerestem ennek a 18. századi *Pastorellának*, s a hasonlóság valóban eléggé nyilvánvaló (3. kotta a 168. oldalon).

Érdemes megfigyelni, hogy a zárómotívum egy másik irányba vezet: a székely csüördögölő dallama felé. Persze bizonyos mértékben a csüördögölő alapmotívuma maga is rokonságban áll a Bécsi harangjáték kezdőmotívumával. A székely csüördögölő legismertebb dallammotívumát a Johann Heinrich Schmelzer 17. századi osztrák komponista Gavotta styriaca című darabjával állította párhuzamba Kodály, a „leugró szekszt jellemző Jódlerszerű motívuma” alapján feltételezve, hogy igazi stájer népdalból származhat a dallam.³³

A Gavotta Styriaca csak egyik tétele a Kodály által idézett gyűjtemény No. 14. *Balletti à 4 (Pastorella)* cím alatt szereplő művének, amelynek szerzője, a közreadó

29 Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 141.; *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*, 50–51.

30 *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*, 50–51.

31 László Ferenc: „Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre Paksa Katalin–Szalay Olga: Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai”, *Muzsika* 28/8. (1985), 43–44., ide: 44.

32 Tari Lujza: „Népi fúvóshangszer-hatások Kodály Zoltán műveiben”. In: *Népzenei tanulmányok*. Szerkesztette Pozsony Ferenc. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 1999, 76–103. ide: 96–97. Uő: *Kodály Zoltán a hangszeres népzene kutatója*. Budapest: Balassi Kiadó, 2001, 205–206, 265. Barczy Zoltán – Karch Pál: *Hangászok – hangszerek – hangjegyek: Trombita- és dobjelek az osztrák-magyar hadseregben és a haditengerészetnél (1629–1918)*. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 6. Budapest: Zenetudományi Intézet, 1985.

33 Kodály: *Zene*, 68–69.; uő: „A magyar népzene” (1943). In: *Visszatekintés* 3, 292–387., ide: 368.

3. kotta. Gregor Schreyer (1719–1767): Pastorella (részlet)

Paul Nettl szerint, valószínűleg Schmelzer. A tétel Kodály által feltételezett népi eredetét vagy legalábbis a népies hangzás utánzásának szándékát támasztja alá az a tény, hogy a mű egy másik tétele, a Gavotta gallica 12–13. ütemében dudazenére emlékeztet a dallamjátszó szólam vezetése. A darab bukolikus jellegét hangsúlyozza, hogy a Pastorella tétel esetében elejétől végig egy orgonapont (dudabasszus) fölött fut a dallam, két másik belső szólammal együtt. „Jódlerszerű motívumok” ugyanezen mű más tételeiben (Intrada, Pastorella, Hötzer seu Amener, Gavotta bavarica) is felcsendülnek, sőt olyan is van közöttük, amelyik a *Háry János* Bécsi harangjáték tételének kezdőmotívumával rokon, például az „Intrada” (4–5. és 11–12. ütem) igaz, ott zárómotívumként szerepel.³⁴

Nettl a gyűjteményt leíró tanulmányában kifejti, hogy Schmelzer korában a császári udvarban nem volt kedvelt a népies zene, de megtűrtként jelen volt. Az alpesi dialektus sajtosságai közé tartozott a természetes fúvóhangszerek utánzása, az Alpok lakóinak jódlizása. Igazi népzene akkoriban nem írtak le, csak feldolgozott utánzásaiban maradt fenn, mint amilyenek Schmelzer idevágó kompozíciói.³⁵ Ugyanilyen jellegzetességei vannak a *Partita ex Vienna* című darabnak, amely ugyanennek a kiadványnak a függelékében került közreadásra, s amely eredetileg a Lipcsei Egyetemi Könyvtár 1681-ből származó kéziratos tabulatúras könyvből szár-

34 Nettl, Paul (hrsg): *Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Johann Heinrich Schmelzer, Johann Joseph Hoffer, Alessandro Poglietti. Anhang: Partita ex Vienna, Zwei deutsche Lieder von J. H. Schmelzer.* Wien: Universal-Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921, 56–59.

35 Nettl, Dr. Paul: „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts”. *Studien zur Musikwissenschaft*, 8. H. (1921), Wien: Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, 1921, 140–141.

mazik. Ennek Branle de village című első tételében, a 9–15. ütemben hallható fanfárjellegű motívumismétlő rész közelebbi egyezést mutat a Bécsi harangjáték kezdőmotívumával, s azt ismételteti is.³⁶

The image shows the first system of a musical score for 'Branle de village'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the first system with a double bar line and repeat dots.

4. kotta. A Bécsi harangjáték feltételezhető forrása: a Branle de village részlete a Partita ex Vienna című műből (1681)

Nincs tudomásunk arról, hogy Kodály ismerte volna Schreyer Pastorelláját. Viszont tudjuk, hogy azt a gyűjteményt, amelyben a *Partita ex Vienna* című mű található, forgatta Kodály, és hivatkozott is rá. Feltételezhető, hogy a csúrdöngölő ebben található párhuzamának felfedezésekor az egész gyűjteményt átlapozta, így a *Partita ex Vienna*-t, s benne a Branle de village-t is láthatta. Ezért nagy a valószínűsége annak, hogy a Bécsi harangjáték kezdőmotívumának ötlete innen származik. Ha Kodály ezt a gyűjteményt vagy más korabeli hasonlót nem ismert volna, kevésbé valószínű, hogy a bécsi Burg zenélőórás hangulatának ábrázolására magyar pásztorok szignáljait használja fel. Hogy ezekben is előfordul hasonló motívum, az eredhet a természetes trombita adottságaiból, de akár abból is, hogy a falusi emberek, így a pásztorok is katonáskodtak a császári és királyi hadseregben, megismerhettek hasonló katonai szignálokat. Az idézett pásztorjelzések is rokonságban állnak a Kodály-műben hallható kezdőmotívummal, de a Branle de village-ban hallható közelebbi egyezést mutat.

Fontos felismerése Kodálynak hogy „[r]itmusban hasonló táncdarabot könnyen kölcsönvesz egyik nép a másiktól. Van olyan zenedarab, hogy magyarok magyar, románok román táncot járnak rá”. Ehhez a gondolathoz fűzött jegyzetében

egy hasonló 19. századi megfigyelést idéz Gáti Istvántól: „Így hasonlít a’ Magyar Nótához-is a’ Tót, Kozák, Török, Oláh Nóta. Sok Magyar Nótákra el-lehet járni a’ Kozák ’s Tót Táncokat, és némelly Tót nótára a’ Magyar Tántzot. De nem lehet ám ’ Német Nótára Magyar, s’ a’ Magyarra Német Tánczot tellyeséggel járni”.³⁷

Ennek a jelenségnek egyik legérdekesebb példája az a dallamtípus, amelyet Kodály a *Marosszéki táncok* főtémájául választott, hiszen különböző ritmusruhába öltöztetve szinte mindegyik erdélyi román és magyar tánc típus kísérőzenéjében megtalálhatjuk. Természetesen a mű keletkezése idején Kodálynak nem volt lehetősége ezt a tág dallamrokonsági kört ismerni. Az általa Gyergyó vidékén gyűjtött *marosszéki* megnevezésű dallam, az ugyanilyen nevű tánc ritmikái sajátosságai szerint nyolcadolós alapülkötésű. Kodály viszont ennek ritmusát a lassú magyar verbunkos sajátosságai szerint kiszélesítette, augmentálta, s ebben a formában építette be kompozíciójába. A mű megszületése után jóval később előkerült a dallamnak több olyan népi változata is, amely negyedes alapülkötésű, akárcsak a *Marosszéki táncok* Kodály által kialakított főtémája.³⁸

A Domokos Pál Péter esetéhez hasonló, gyümölcsöző eredményekkel záruló ösztönzést Kodály másoknak is adott. 1940-ben Lajtha László erdélyi gyűjtőútra készült, s bizonytalan volt az úti cél tekintetében. Kodály azt ajánlotta, menjen a Szamosújvár melletti Székre, mert nemrég odavaló hímzéseket látott, s ahol ilyen szép népművészet van, ott dalkultúrának is kell lennie.³⁹ Lajtha gyűjtése nemcsak zeneileg, hanem a tánc szempontjából is igazolta Kodályt. A széki tánc lett az a katalizátor, amely a városi tánc házak megjelenését, majd ennek hatására a magyar színpadi néptánc megújulását eredményezte az 1970-es évektől kezdődően.⁴⁰

Ez azonban nem következett volna be, ha időközben nem jön létre szinte teljesen új tudományként a magyar néptánc kutatás. Megszületése körül ugyancsak Kodály bábáskodott. Szükségességéről tanúskodik egy korábbi nyilatkozata, amelyet Szenthegyi István közölt *Kodály Zoltán a magyar tánc kérdéseiről* címmel a *Táncművészet* 1951. szeptemberi számának 11–12. oldalán. Ebben Kodály így fogalmaz: „A néptáncgyűjtés legeredményesebb formáját úgy képzelem el, hogy zenészekből, tánckutatókból, folkloristákból és filmesekből álló csoport megy ki a falvakba, gyűjti az összetartozó táncdallamokat és táncokat, s mindezt hangosfilmre veszi.” Ugyanott riporter kérdésre válaszolva elmondta, hogy a társadalmi gyűjtők munkája csak úgy lehet hasznos, ha szakképzett tudományos kutatókkal működnek együtt.⁴¹

37 Kodály: *A magyar népzene*, 367., 640.; *A kótából való klavírozás mestersége*, 49–50.

38 Pávai István: „A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai”. In: *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*. Szerkesztette László Ferenc. Bukarest: Kriterion, 1984, 69–88., ide: 6., 12., 29. kottapélda. A megjelenés óta a *Marosszéki táncok* főtémája dallamváltozatainak körét sokszorosára sikerült bővíteni.

39 Lajtha László: „Újra megtalált magyar népdaltípus”. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. Szerkesztette Gunda Béla. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1943, 219.

40 Martin György: „A széki tánc hagyományok felfedezése és szerepe a magyar folklorizmusban”, *Ethnographia*, 93/1. (1982), 73–83., ide: 73–78.

41 Kodály Zoltán: „A magyar tánc kérdéseiről”. In: *Visszatekintés* 3., 388–389., ide: 388.



1. kép. Ferenczi Márton „Zsuki” széki bandája a Pátia-felvételek idején, 1941-ben (Néprajzi Múzeum Fotótára)

Kodály 1956-ban figyelt föl az éppen szárnyaikat bontogató fiatal néptánckutatókra, Martin Györgyre, Pesovár Ernőre és Lányi Ágostonra, akik akkor még nem tudományos kutatóintézetben, hanem a műkedvelő néptáncmozgalmat irányító Népművészeti Intézetben, más néven Népművelési Intézetben dolgoztak, igen nehéz körülmények között. Vargyas Lajos emlékei szerint Kodály érdeklődése munkájuk iránt a Néprajzi Társaságban tartott, addigi kutatásaikról szóló beszámolójukkal kezdődött, ahol Kodály „[n]emcsak végighallgatta – nagy figyelemmel – a beszámolót, hanem utána kérdésekkel faggatta a két táncszakértőt.” Vargyas arra is emlékezett, hogy Kodály „már első szívinfarktusa után is megjelent Martinnak azon az előadásán, amelyen a népzene számára olyan fontos tapasztalatait foglalta össze az archaikus fegyvertánc, a ’botoló’ ritmikájáról. Abban még tetten érhet a 16–17. századi ’proporciós gyakorlatot’”. Vargyas ugyanott arra is utal, hogy Kodály hatására készültek a *Magyar Népzene Tára* III/B kötetében a lakodalmas táncok leírásai.⁴²

Az 1960-as években Martinék egyik fő gyűjtőterülete Erdély volt. Az itt megismert adatközlők – zenészek, énekesek, táncosok – Budapesten jártukban mindig fölkeresték Martint, aki rendszerint elvitte őket a Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportjához, ahol bemutatták tudásukat. Ilyenkor mindig Kodály

⁴² Vargyas Lajos: *Kerítésen kívül. Emlékek életemből*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 354.; Szentpál Olga: „A táncok rendje”. In: *A Magyar Népzene Tára*, III/B. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956, 417–660.

is jelen volt. Egy alkalommal Martinék gyimesi vendégeket hoztak be. Köztük volt Antal Péterné, Antal Zoltán („Finánc Zolti”, „Vak Zolti”) világtalan paraszthege-dűs édesanyja, akit a gyimesi gyűjtőutak alkalmával még sosem sikerült táncra bírni. Ekkor azonban Kodály kérésére, fia muzsikájára bemutatta a gyimesi táncok közül a *lassú magyarost*.



2. kép. Antal Zoltán gyimesi világtalan paraszthege-dűs (László Csaba felvétele, 1980-as évek)

Kodály fölismerte, hogy a magyar népzene kutatásban elért, világszinten elsőrangú eredmények mellől hiányoznak a tánc kutatás eredményei, ezért tekintélyének teljes súlyát és szükség esetén saját anyagi erőforrásait is bevetette a hiány pótlása érdekében. Ugyanakkor szerette volna a magyar tánc kutatókat már kezdetől bekapcsolni a nemzetközi tudományos vérkeringésbe. 1963-ban vitte először Martin Györgyöt és Pesovár Ernőt a nemzetközi Népzenei Tanács egyik kongresszusára, de azzal a kikötéssel, hogy mondandójukat saját táncukkal szemléltessék. Martinék ezenkívül némafilmet is használtak illusztrációul. Megbízójuk felelősségre vonta őket: miért nem hangosfilmet használtak. Ekkor magyarázták el neki: az annyira költséges, hogy intézetük nem engedheti meg magának annak finanszírozását. Kodály felhasználva UNESCO-s kapcsolatait, rövidesen beszerzett egy hangosfilm-felvevő gépet. Így vált lehetővé már 1965-től, jóval a videózás kora előtt a 20. század elején született magyar paraszttáncos nemzedék legkiválóbb képviselőinek hangosfilmre vétele.

Ettől az évtől kezdve a Népművelési Intézet megszüntette a saját keretei között kialakult néptánc kutatói munkát, ahol addig Martinék is dolgoztak. Bár Ortutay

Gyula az Akadémiai Néprajzkutató Csoportba szeretne volna integrálni a néptánckutatást, Kodálynak sikerült elérnie, hogy Martinék az Akadémiai Népzene-kutató Csoportban kapjanak helyet, így biztosítva az intézményes magyar néptánckutatás máig töretlen folytonosságát és a népzene-kutatáshoz való szoros kapcsolódását.

Ugyancsak 1965-ben történt, hogy Etiópia császára a Magyar Tudományos Akadémiához fordult segítségért, hogy országában a népzene- és néptánckutatás alapjait lerakhassák. Kodály Sárosi Bálint mellett Martin Györgyöt küldte hathetes tanulmányútra Etiópiába, miáltal a magyar kutatók nemzetközi látóköre jócskán kiszélesedhetett, az intézet archívuma pedig értékes hang- és filmfelvételekkel, fotókkal gazdagodott.



3. kép. Sárosi Bálint gyűjtés közben Etiópiában (Martin György felvétele, 1965, az MTA BTK Zenetudományi Intézet archívuma)

Egy másik alkalommal ausztráliai magyarok fordultak Kodályhoz magyar tánc-könyvek és táncos filmek beszerzése ügyében, ugyanis a hivatalos úton beadott kérelmükre a magyar hatóságok nem adtak választ. Kodály a könyvek beszerzését és a filmek átmásolásának költségét a saját zsebéből állta.⁴³

1966-ban a Nemzetközi Népzenei Tanács Ghanában tartotta kongresszusát. Ennek elnöke akkor éppen Kodály volt. A Magyar Tudományos Akadémia egyetlen

43 Martin György: „Emlékeim Kodályról”. In: *Zenetudományi Dolgozatok*. Szerk. Berlász Melinda–Domoskó Mária. Budapest, 1984, 185–191.

magyar kutató részvételét tette anyagilag lehetővé, Kodály viszont ragaszkodott hozzá, hogy a zenefolklorista mellett egy tánckutató is jelen legyen, s ennek érdekében a saját szerzői jogdíjából befolyó valutakeretből utaltatta ki a költségek fedezéséhez szükséges összeget. Martin György csak jóval Kodály halála után tudta meg, hogy úti- és tartózkodási költségeit nem az Akadémia fizette.⁴⁴

A magyar táncoknak a hagyományos paraszti életmód fölbomlása utáni továbbélése, össznemzeti társastáncként való felhasználhatósága, a színpadra alkalmazás paradoxonjainak kérdésköre is foglalkoztatta Kodályt. Már 1939-ben ezt írta:

A mozdulat minden fajtája, kezdve az egyszerű járáson, mélyen jellemző az egyénre, s így a nemzetre is. A mi néptáncunk a nemzeti jelleg változatos és beszédes kifejezője. Mégsem formálódott ki magasabb magyar stílus a táncban. Hivatásos táncművészeink az Opera színpadán túlnyomórészt a külföldi táncokat művelték, s egyáltalán nem ismerték a magyar tánc néphagyományát. A magyar táncot, mint színpadi rekvizitumot, néhány kopott sablon szolgáltatta.

Újabban kissé jobban gondozzák a magyar táncot is. De az Opera balettkarának néhány falusi autóbusz-kirándulása, vagy a Gyöngyösbokrétá bármily szorgalmas látogatása nem oldja meg a problémát. Nem lehet magyar táncművelés, míg nem jönnek olyan táncművészek, akik egyébként is benne élnek a magyar kultúrában, s magukévá téve, átélve a magyar táncagyományt, azt magasabb feladatokra alkalmassá tudják fejleszteni. S nem lehet ennek visszhangja a társadalomban, ha az maga nem karolja fel jobban a magyar táncokat. Száz éve faluról vitték főúri palotába a csárdást. De ma is idegen tánc uralkodik a bálteremben, magyar csak mutatóba van, vagy éppen betanult csoportok, sőt hivatásos táncosok külön mutatványa. A többség csak nézi.⁴⁵

1951-ben, a már említett Szenthegyi Istvánnak adott interjúban pedig így nyilatkozott „a magyar tánc kérdéseiről”:

A társastáncok magyar alapja 1830 óta többé-kevésbé már megvolt, csak az utóbbi harminc-nyolcvan esztendőben szorult háttérbe. Ebben az időben kezdték elárasztani az országot a vándor táncmesterek. Ők még a falvak parasztjait is kiokosították a külföldi eredetű, divatos táncokban. Én magam ötven éve nem járok bálba, annyit azonban tudok, hogy a magyar társastánc valahogy bizony megrekedt vagy produkcióvá lett s ezen segíteni kell. Ilyen szempontból jó kezdeményezés, hogy magyar táncbemutatókat rendeznek. De nagyobb jelentőségű, hatásosabb eszköz lenne, ha már gyermekkortól kezdve rendszeresen tanítanák a magyar tánc elemeit is... Sőt! Már az ovodában el lehetne kezdeni a táncoktatást. A székelyek például már öt-hat éves korban táncra fogják a gyerekeket. Így valóban elérhetnénk, hogy a népdallal együtt vérünkbe, anyanyelvünkbe válik a tánc is.⁴⁶

A Royal Conservatory of Torontóban 1966. július 14-én tartott angol nyelvű előadásában Kodály ugyanezt a gondolatot így fogalmazta meg: „Arrafelé, ahol különösen kedvelték a táncot, mint Erdélyben: megfigyelhettük, mint avattak be felnőttek ötéves fiúkat a férfitánc titkaiba”.⁴⁷

44 Kodály Zoltán levelei, 431.

45 Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében”. In: *Visszatekintés* 2, 235–259., ide: 253.

46 Uő: *A magyar tánc kérdéseiről*, 389.

47 Uő: „Torontói előadások. III. A népdal a pedagógiában”. In: *Visszatekintés* 3, 171–174., ide: 171.



4. kép. A Kállai kettős a Magyar Állami Népi Együttes műsorán (Hagyományok Háza archívuma)

Ekkortájt a színpadi néptánc stílusproblémái is aggasztották Kodályt. Ennek is a Szenthegyi-féle interjúbán adott hangot:

Művészi táncunkban – a balettra gondolok – még nem alakult ki a sajátosan magyar jellegzetesség, túlságosan kötik táncosainkat a technika nemzetközi formaelemei. Bár vannak biztató jelenségek, úgy hiszem, meg kell várni, amíg megszületik egy igazi, nagy alkotó tánctehetség, aki majd magasabb fokon nagyobb művészi egységgé tudja formálni a néptáncot. Biztos vagyok benne, hogy a jövő ezt az alkotóművészt is meghozza majd.⁴⁸

A színpadi célra írt tánc kísérelő zenével kapcsolatosan ugyanott megjegyzi: „arra kell törekedniök a zeneszerzőknek, hogy legalább olyan jó műveket írjanak, mint az eredeti paraszti táncmuzsika”.⁴⁹

Egy 1958. után keletkezett másik feljegyzésében ezt olvashatjuk:

A népi együttesek kifogytak a magyar tánc változataiból? Mért nem fordulnak tánckutatóinkhoz tanácsért? Annyira a cigány és más népek táncaira vetik magukat. Ezért külföldön erősítik azt a hitet, hogy magyar = cigány.

Ehhez a Rádió cigánydalkultusza is hozzájárul. Különösen, ha magyarral keverik, és nem cigány nyelven, hanem magyarul énekelteti, nem utal rá, hogy mi a különbség, s ezzel a cigány népi jelleget is elködösíti.

Itt van a sváb bál, jugoszláv bál, stb. Mikor lesz már magyar bál negroid jazz nélkül?⁵⁰

1966. július 27-én Berkeley-ben a Corvin Magyar Club keretében tartott előadása utáni vitában Kodálytól többek között azt kérdezték meg, hogy „[a] Magyar Állami Népi Együttes milyen formában veszi át a népi hagyományokat? Igazi tolmácsolása ez a hagyományoknak?” Kodály ezt válaszolta:

48 Uő: *A magyar tánc kérdéseiről*, 388.

49 Uott, 389.

50 Kodály Zoltán: „Bartók nyomában”. In: *Hátrahagyott 2*, 58–59., ide: 59.

Mindenféle új kifejezési módot keresnek a táncban. Szerintem nem jó úton vannak, mert amit csinálnak, az se nem balett, se nem népi tánc már, hanem valahol a kettő közt imbolg. Meg is írták New Yorkban, amikor itt szerepeltek. Az impresszáriók elkövezték azt a ballépést, hogy „Magyar balett” néven szerepeltették őket. Megmondták nekik, hogy ez nem balett, tehát ne hivalkodjanak olyan cégérrel, aminek nincsen meg a tartalma. Ott is változik a vezetés, Rábai [Miklós] személyével most a tánc van előtérben. Neki a tánc a legfontosabb, a többi mellékes.⁵¹

Ugyanakkor ugyanott egy másik kérdésre adott válaszában kritikai megjegyzést fűz Rábai Miklós *Kállai kettős*-koreográfiájához:

[12. Kérdező: Van egy kis magyar néptáncgyűttesünk. Kell-e jogi engedély, ha olyan táncokat akarunk táncolni, amelyek az Ön műveivel kapcsolatosak – mint például a Kállai kettős?]

Nem kell semmi. A jog csak a kottára vonatkozik. A koreográfia is szerzőjogi tulajdon ugyan, ha valaki vállalja, hogy ő a szerzője. Mint ahogy Rábai koreográfiát csinált a Kállai kettőshöz. Az viszont nem kötelező, egyetlen koreográfia. Lehet arra akármit csinálni. Lehet jobbat is, mint a Rábaié.⁵²



5. kép. Rábai Miklós munka közben, 1965-ben (Hagyományok Háza archívuma)

51 Uó: „A Corvin Magyar Clubban. Előadás és vita Berkeley-ben”. In: *Visszatekintés* 3, 175–191., ide: 186.
52 Uott, 190.



6. kép. Kodály egy csomádi lakodalomban feleségével, Péczely Saroltával, 1966-ban (Kodály Archívum)

Közismert Kodálynak az az 1953-ban az Új Zenei Szemlében megjelent cikke, amelyben az Állami Népi Együttest bírálja romlott népdal terjesztése miatt. A cikkben Kodály rámutat, hogy nem tényleges táncdallamról van szó, és azt is szóvá teszi, hogy „[a] Népi Együttes bűne annál súlyosabb, mert kellő időben figyelmeztették a hibára, azonban ezzel mit sem törődve terjesztette és terjeszti országsszerte (sőt világszerte! még Kínában is megtanulták) a rossz dallamot, megingatva állami tekintélyével még azokat is, akik jól tudták.”⁵³

A cikkben említett, „kellő időben” érkezett figyelmeztetés Kodály 1951. június 26-án kelt levele, amelyben ezt írja: „Minthogy helytelen volna, ha éppen az állami együttes terjesztene romlott formájú dallamokat, itt küldöm az üvegestánc helyes dallamát. Amit énekelnek, olyan mintha valaki a fejét a lábaközé dugja: a magas része lecsapódott az alsó oktávára.”⁵⁴

A kritikus hangvétel többször előjön még a színpadi néptánc, a rádióműsorokkal és egyéb közművelődési megnyilvánulásokkal kapcsolatban. *Elég a jambusból* című kéziratos feljegyzésében Kodály ezt írja:

53 Kodály Zoltán: „Az Állami Népi Együttes romlott népdalt terjeszt”. *Visszatekintés* 1., 266–267., ide: 267.

54 Kodály Zoltán levelei, 203.

[...] mikor költőink cserbenhagyták a magyar versformát, igen sok magyar jobban és szívesebben táncolt valcert, majd bosztont, mint magyar táncot. Ma meg a divatos negroid táncok foglalták el a valcer és társai helyét. Olyan középosztálybeli magyart, akinek a magyar tánc természetes kifejezőmódja, meg éppen lámpával kell keresni.⁵⁵

Nos, Kodálynak ebből a kijelentéséből leszűrhetjük, hogy ha lehetősége lett volna megérni, hogy a magyar néptánc városon is megjelenjen mint társastánc, vagyis láthatta volna a táncházmozgalom kibontakozását, minden bizonnyal örömmel töltötte volna el. De az is biztos, hogy kritikai szemléletmódja nem kímélte volna a táncházmozgalom dúsan burjánzó vadhajtásait sem.

55 Kodály Zoltán: „Elég a jambusból”. In: *Hátrahagyott* 2, 340–341., ide: 341.

ABSTRACT

ISTVÁN PÁVAI

ZOLTÁN KODÁLY AND HUNGARIAN DANCE

In addition to folk music, Zoltán Kodály was also interested in folk dance. This is evidenced not only by his writings dedicated to the subject – some relevant ideas are to be found in his publications mainly focused on other topics. In this article, the author has collected both Kodály's writings explicitly related to folk dance as well as these hidden ideas. They are presented partly chronologically, partly in thematic groups. The topics include: Kodály's dance experiences, his practical dance knowledge, his work of exploring data of historical dance music, his role played in the emergence of Hungarian ethnochoreology as a scholarly discipline, his critical view of the use of folk dance on stage, etc. In contrast to the earlier literature, this article no longer considers the Hungarian shepherds' horn signals as the inspirational sources for Bécsi harangjáték [Viennese Clock], a movement which imitates a musical clock in Kodály's Singspiel *Háry János*. The movement entitled Branle de village, part of 17th-century Austrian composer Johann Heinrich Schmelzer's *Partita ex Vienna*, contains some bars that bear a close resemblance to the repeated main motif of Kodály's Bécsi harangjáték. It is safer to assume that the Branle de village was Kodály's source of inspiration, given that there is evidence that he studied the collection that included works by Schmelzer. He found there a Styrian version of a Székely dance tune, and he also referred to this volume.

István Pávai, ethnomusicologist, is a senior research fellow of the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences, a habilitated university professor at the Liszt Academy of Music in Budapest and the head of the DLA ethnomusicology programme at the Doctoral School of the same institution. His field of interest includes research into folk dance music and its inter-ethnic relationships, folk music dialects, computer-aided ethnomusicological research, and the digital archiving and cataloguing of folklore documents. A few of his publications, accessible in international languages are: *The Folk Music of Sóvidék* (Budapest: Hungarian Heritage House–Institute for Musicology, RCH, HAS, 2016); *The Folk Music of Magyarózd as Reflected in the Collections of István Horváth* (Budapest: Hungarian Heritage House–Institute for Musicology, RCH, HAS, 2015); *The Ethnomusicological Collection of János Jagamas at the Folklore Archive of the Romanian Academy* (Cluj: Arhiva de Folclor a Academiei Române–Budapest: Institute for Musicology, RCH, HAS, 2014, with Erzsébet Zakariás); *Music, Dance, Tradition: Dennis Galloway's Romanian Photographs, 1926–1932* (Cluj: The Transylvanian Museum of Ethnography–Budapest: Hungarian Heritage House, 2010, with Tekla Tötszegi); *Bartók and Arab Folk Music* (Budapest: European Folklore Institute–Institute for Musicology, RCH, HAS, 2006, with János Kárpáti and László Vikárius); 'État de la recherche sur la musique et la danse populaire. Hongrie. Aux source de l'ethnographie' (*Ethnologie française*, 2006/2, 261–272., with László Felföldi); *The Folk Music of the Moldavian Hungarians* (Hungarian Heritage, Budapest: European Folklore Institute, 2002/1–2., 42–48.); 'Interethnische Beziehungen in der volkstümlichen Tanzmusik Siebenbürgens'. In: *Regionale Volkskulturen im überregionalen Vergleich: Ungarn–Österreich*. (Interne Broschüre des Institutes für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst). Graz, 1998, 23–34.

Richard Steinitz

A SZÜLETETT MELODIKUS*

Mint tudjuk, Ligeti különleges helyet foglalt el kortársai között az őt érő hatások sokfélesége tekintetében. A zenéjét gazdagító befolyások, saját hatalmas felkészültségével egyetemben, határtalanok és mindent felölelőek voltak akár történeti, akár földrajzi vagy stilisztikai értelemben, akár a technikára, a formára vagy az alkotás folyamatára vonatkozóan, származtak légyen személyektől, helyekből vagy emlékekből, a tudományokból, más művészeti ágakból vagy ideákból. Ezek közül az elemek közül sokat egyidejűleg alkalmazott, miközben viszonylagos súlyuk változott pályája egymást követő szakaszaiban; ebből eredő kölcsönhatásaik hozzájárulnak ahhoz, hogy Ligeti zenéje folyamatosan felkeltse érdeklődésünket.

Az attribútumoknak ebből a gazdagságából ezen a helyen csupán egyet szándékozom vizsgálni: Ligeti, a „dallamműves” szerepét. Ilyesmi sohasem jutott volna eszembe – de talán senki másnak sem – a 60-as években, amikor zenéjével találkoztam. Mára azonban, teljes életművére visszatekintve, arra jutottam, hogy Ligetit nemzedékének legtehetségesebb és legösztönösebb melodikusának tartom, aki e tekintetben túlszárnyalta összes avantgárd kortársát, és véleményem szerint ennek a képességének a gyakorlása zenéjének nem csupán azonosítható gyökereket és maradandóságot kölcsönöz, hanem olyan széles kulturális alapot és olyan megközelíthetőséget is, amely csak kevesekre jellemző.

Jóllehet a dallam, általánosan használt definíciója szerint, közös alkotórésze volt Ligeti magyar kompozícióinak, ezt az elemet 1957 eleji Kölnbe érkezését és a nyugati avantgárdban való megmerítkezését követően szándékosan háttérbe szorította. A dallam, kora 20. századi értelmében, radikálisan kitörlődött újonnan megismert kollégái zenéjéből, s Ligeti érett, eltökélten újító szándékú stílusa számára sem látszott alkalmasnak. Mindennek ellenére bízom abban, hogy meg tudom mutatni: a dallam csupán részlegesen és időlegesen vonult a föld alá Ligeti zenéjében, az 1970-es években azután fokozatosan ismét a felszínre tört, s kései műveiben egyre fontosabb tényezővé vált.

Voltak, sőt ma is vannak olyan kritikusai, akik szerint Ligeti dallami nosztalgija és korábbi formákra történő utalásai (például a *Kürtrrióban*) – nem beszélve

* Richard Steinitz: *Der geborene Melodiker* című tanulmányának (*Studia Musicologica* 57/1–2. [2016], 7–34.) magyar fordítása.

későbbi zenéjének még bizarrabb tendenciáiról – integritásvesztést jelentenek, korábbi radikalizmusának elárulását. (A *Kürttrio* fogadtatásának összefoglalása megtalálható a Függelékben.) Én úgy vélem, hogy ugyanolyan joggal állíthatjuk azt is, hogy az a megújult alkotóenergia, amelyet ezekből technika és képzelőerő terén merített, minden tekintetben gazdagodást jelentett. Ligeti hajlama arra, hogy az egyik pillanatban texturálisan komplex legyen, mint a *Hegedűverseny* egyidejű temperatúrái esetében a darab első tételében, a következőben pedig lefegyverzően egyszerű, mint a második tétel érzelemmel átítatott dallamában, ugyanannak a merészen innovatív képzelőerőnek a különböző oldalait tükrözik, azét a képzelőerőét, amely ezt a művet a 20. század második felének egyik legkiemelkedőbb versenyművévé teszi. Különböző hangolási rendszerek, metrikai komplexitás, virtuozitás és rendkívüli zenekari hangzási spektrum, amely együtt él a hegedű legmélyebb húrján, kíséret nélkül játszott, hagyományos *espressivo* dallammal, más, különös hangszerelésű dallamok, és gyermeki játékoság (a vásári hangú vagy színpadias közbevetéseket is beleértve) – mindez igazán merész szintézist jelent.

Ligeti tisztában volt zenéjének excentricitásával. Elmondta nekem, hogy amikor Pierre Boulez és Saschko Gawriloff a II. tételt (amelyben az okarinák és a dugattyús fuvolák szerepelnek) vette lemezre a Deutsche Grammophon¹ számára, megkérdezte Boulezt, hogyan tudja ezt elvezényelni. Boulez csak nevetett.² Pedig ha egymás mellé tesszük az első tétel két verzióját, elcsodálkozhatunk azon, hogy Ligeti milyen rigorózus módon próbálta meg megfelelően rögzíteni a papíron azt, amit a hallása elképzelt.

Tisztáznom kell, hogy mit értek „dallamon”. A „dallam” definiálása azonban nem olyan egyszerű – nem utolsósorban azért sem, mert a dallam mibenlétéről alkotott elképzeléseket befolyásolják a konkrét stílári konvenciók. E tanulmány céljaira egy szélesebb szemléletet látok alkalmasnak, amely magában foglalja bármely korszak megformált vonalait, legyenek azok strofikusak vagy szabadon kibontakozók, álljanak több frázisból vagy csupán egyből, karakter szempontjából legyenek népiesek és líraiak vagy tömörök és deklamatorikusak, elegánsan összefüggőek vagy pedig izgalomtól töredezetek és szögletesek. Benne foglaltatik ebben a dallam egyszerűen dallamként (a gregoriántól és a népdaltól kezdve a terjedelmes/nagylegzetű zenekari részletekig) és motívumként is, amely lényegre törő és lakonikus, és lehet tünékeny és félbehagyott, vagy makacsul repetitív.

A 20. század második felében a gesztusszerűbb, virtuóz vagy teátrális nyelv iránti érdeklődés létrehozta a „kiterjesztett technikák” divatját, amelynek jó példája Luciano Berio 14 *Sequenzája*: ezek mindegyike egy-egy szólóhangszerre íródott 1958 és 2002 között (a legnagyobb hatású öt darab 1966 előtt). „Dallamosak”-e Berio *Sequenzái* az általam használt értelemben? Véleményem szerint sem az énekhangra írott *Sequenza III*, sem pedig a harsonára komponált *Sequenza V* nem az: mindkettő a színpad, a dezorientáltság és a skizofrén instabilitás aspektusait tárja

1 Boulez *Conducts Ligeti*. *Concertos for Cello, Violin, Piano*, DG 439 808–2 (1994).

2 Ligetinek a szerzővel 2000 februárjában folytatott magánbeszélgetése során elhangzott közlése.

fel, amihez újszerű notációt és hangképzési módokat használ, és a hangmagasságot csak ritkán írja elő. Ezzel együtt a Sequenza V-nek vannak olyan részei, amelyekben az az érzésünk, hogy valamiféle dallam próbál felbukkanni; a Sequenza III-ban pedig néhány ilyen frázis materializálódik is, hosszabban és kifejezettebben a mű vége felé, az „adj nekem – szavakat – hogy elénekeljem őket” szövegrésznel. A Sequenzák legtöbbször frenetikus, pusztítóan impulzív – gesztikus, képletesen, görcsösen –, mindez pedig általában összeegyeztethetetlen a lineáris folytonossággal. A Sequenza II (hárfára) és IV (zongorára) az adott hangszerek perkusszív jellegét hangsúlyozza. A brácsára komponált Sequenza VI „a lehető leggyorsabban” játszandó tremolókkal indul; az ilyen menetek azonban később lineárisabbakkal váltakoznak, olyanokkal, amelyek a zene expozíciós tendenciái ellenére sem tudják elrejtetni a hangszer lényegi líraiságát. A záró darab, a gordonkára komponált Sequenza XIV (2002) hasonló utat jár be a perkusszív pizzicatóktól és a hangszer testén ütögetéssel megszólaltatott ritmusoktól elindulva, kifejezési eszközeit fokozatosan szélesítve, bár vonóval megszólaltatott hangok és dallamtöredékek csupán „elharapva” jelennek meg benne. A Sequenzák közül a legfolytonosabb dallamosságot és olvadékonyságot a klarinétra írt IX. számú darab tartalmazza (amely mindvégig meghatározott hangmagasságokat ír elő). Ebben a tekintetben azonban egyedül áll a sorozatban. Ha a maguk egészében tekintjük őket, a Sequenzák a kölcsönhatások különböző fokozatait képviselik kontinuitás és diszkontinuitás, konkrét magassággal rendelkező és nem rendelkező hangok, vonal és textúra, technikai virtuozitás és hangszeres színjáték között. Amilyen széles skálán helyezkednek el koncepcionálisan, annyira szélsőségesek az alkalmazott technikák is.

A *New Grove Dictionary of Music and Musicians* szemmel láthatóan azt a nézetet képviseli, hogy a hangmagasság rendes körülmények között előfeltétele a bármilyen tág értelemben vett „dallamnak”, és kilenc sűrű szedésű oldalt szentel a vizsgálatának általánosságban és történeti szempontból. Az európai dallam tárgyalása a 9. századi egyházi egyszólamúságtól a szócikk szerzőjének, Alexander Ringernek az alcímben a fogalom „abszolút dallam?”-ként hivatkozott huszadik századi formájáig terjed.³ Ez utóbbi kategóriát azonban Ringer kérdőjellel használja, a kifejezést ugyanis Busonitól kölcsönözte, aki összegyűjtött írásainak *Von der Einheit der Musik* címen kiadott kötetében (1922) arra tett kísérletet, hogy a 20. századi dallamot mint valami „abszolút”, önmagában álló, eszközeiben és kifejezési lehetőségeiben folytonosan fejlődő dolgot definiálja.⁴ Ringer arra is emlékeztet, hogy Schoenberg 1911-ben felvetette a hangmagasságok változásától független (azt azonban teljes mértékben csak nagyritkán helyettesítő) *Klangfarbenmelodie* – „hangszíndallam” – gondolatát. Ringer szerint Webern „olyannyira előnyben részesítette az oktáv-transzpozíciót, hogy ezzel rendkívüli nyomás alá helyezte a dallamszerkesztés ősrégi szabályait”, ugyanakkor idézi Webern Op. 21-es Szimfóniáját, melyben

3 Alexander Ringer: „Melody”, *The New Grove* 16. London: Macmillan, 2001, 363–373.


4 Ferruccio Busoni: *Gesammelte Aufsätze. Von der Einheit der Musik*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. Angolul: *The Essence of Music*. Ford. Rosamond Ley. London: Rockliff, 1957.

paradox módon a „melódia ritmus”, amelyet [Webern] bonyolult textúráinak szembetűnő csúcs- és mélypontjai létrehoznak, a jóval egyszerűbb középkori egyszólamúság igen hasonló vonásaira emlékeztet, miközben azok a térbeli metaforák, amelyekkel alapvetően elliptikus zenei elképzeléseit megvilágította, a Kelet általa olyannyira csodált nemteológiai zenéjét idézik fel.⁵

Az én fülem számára a Szimfónia első tételének kánonban haladó vonalai íves ugrásaikkal és változó hangszíneikkel dallamosnak hatnak – sőt, elegánsan dallamosnak, sokféle szimmetriájuk miatt. Emlékszem, hogy egyszer hallottam Luigi Dallapiccolát, amint Brahms 4. szimfóniájának első tételéhez hasonlította ezt a tételt, tekintettel arra, hogy e két nyitótétel ritmikailag lényegileg azonos; ehhez hozzátéhetjük még, hogy dallami körvonalaik sem térnek el egymástól túlságosan.⁶


Nem Webern volt az egyetlen zeneszerző, aki vonzódott az oktáváthelyezésekhez. Szembetűnően példázza ezt Bruckner 9. szimfóniája III. tételének kezdete (*1a kotta*). Egy további példa egy rövid összekötő szakasz Berg *Hegedűversenyének* I. tételében: itt a nyolcfokú skála szegmentumaiból felépülő, töretlen vonalú dallam válik diszjunktá oktáv-transzpozíciók révén (*1b kotta*). A nagy ugrások mindkét esetben erősítik a frázisok kifejezőerejének intenzitását.

G-Saite [Violine 1]



f markig, breit

Flöte



p delicato Solo-Violine
p delicato

1a–b kotta. Oktáváthelyezés Anton Bruckner 9. szimfóniájának III. tételében és Alban Berg Hegedűversenyének I. tételében

Webern iránti csodálata ellenére Ligeti dallamai a konjunktivitás felé hajlanak, s ha mégis diszjunktak, akkor a hangközök általában kicsinyek. Kivételek a *Melodien* és a *San Francisco Polyphony* című darabokban található (ezeket később fogom vizsgálni); Ligeti azonban legegyszerűbb dallamaiban is eredeti, amint ez már a *Musica Ricercata* (1951–53) esetében is nyilvánvaló. Ismerve az 1960-as években alkalmazott innovatív technikáit és 15 évvel későbbi visszaemlékezésétől felbátorítva, mely szerint „statikus, önmagában nyugvó zenét” képzelt el, amely „sem a fejlesztést, sem a szokásos ritmikai alakzatokat nem ismeri”,⁷ kézenfekvő az elője-

5 Ringer: *Melody*, 371.

6 Ld. Luigi Nono: „Incontro con Anton Webern”, *Disclub* 1/1. (1963), 10–14.

7 György Ligeti: „Anlässlich Lontano”, *Die Begegnung*, az 1967-es donaueschingeni fesztivál műsorfüzete; repr.: „Beszámoló a saját munkámról”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 323–325.

leket a *Musica Ricercatában* keresnünk. Tulajdonképpen nagyon kevés ilyen előjel létezik. A sorozat hetedik darabja a leginkább előremutató. A többi viszonylag konvencionális, újdonságuk Ligetinek a hangmagasságokat szigorúan limitáló rendszerében rejlik. Ami olyan megnyerővé teszi őket, az az önként vállalt megszorításokkal dacoló, hangsúlyozottan melodikus jellegük. Az első darab, amely az utolsó ütemtől eltekintve egyetlen hangra és annak oktáv-transzpozícióira szorítkozik, strukturált frázisokat és kontrasztáló motívumokat tartalmaz, és még a szonátaformára is utal. A második darabban Ligeti két hang felhasználásával egy két, egymást kiegészítő frázisból álló, visszatérő dallamot hoz létre, amely egymás után négyszer hangzik el (minimális változtatással), mielőtt egy harmadik hang is megjelenne, drámai hatást keltve. Stanley Kubrick utolsó filmjében, a *Tágra zárt szemekben* négy ízben hangzik el ez a hipnotizáló hatású zene, megnégyszerezve a hatást. Az ötödik tétel, a „Rubato, Lamentoso” hat hangot használ, ezek: *d*, *cisz*, *h* és *asz*, *g*, *f*. Közülük azonban négy is elegendő ahhoz, hogy Ligeti egy fájdalmas dallamot építsen fel, amely egyértelműen az 1980-as és 90-es évek siratómotívumát előlegezi meg – ebben az esetben egy két hangot használó rövid frázisra egy három hangból álló válaszol, ezt pedig az elsónél kétszer hosszabb frázis követi, amely négy, lépésenként lefelé haladó hangból áll, s a legmélyebb hangon végződik:

Rubato. Lamentoso (♩ ca. 40) *)

con ped.

2. kotta. A „siratómotívum” megelőlegezése a *Musica ricercata V. darabjában*. (© Schott Music, Mainz)

Az 1956-os magyar forradalmat követő decemberben, amikor már az orosz tankok voltak a helyzet urai Budapesten, Ligeti Nyugatra menekült, és a következő év februárjában Kölnbe érkezett, 33 évesen és készen arra, hogy bepótolja mindazt, amiről lemaradt. Szilárdan elhatározva, hogy elsajátít és mesteri fokon gyakorol minden új technikát, gyorsan magáévá tette az uralkodó esztétikát, ellenállva a dogmatikus konformizmus kísértésének. A nyugati avantgárd lényegében elvetette a hagyományos dallamot. Legtöbbször már igen fiatalon megalkuvást nem ismerő radikálisokként léptek fel, szinte – vagy szó szerint – semmiben sem azonosulva a korábbi hagyományokkal. Ligeti ezzel szemben 15 évet töltött azzal, hogy alapvetően dallamos műveket komponált, s ezek közül sok (legnevezetesebb közülük a

Román concerto) a népzeneben gyökerezett. Gyermekkorának és ifjúságának zenei milióját pillanatnyilag félretehette. Azonban túlságos mélyen vésődött belé ahhoz, hogy el is felejtse.

Egyes kommentátorok szerint az 1960-as és a korai 70-es évek alkották Ligeti pályájának legérdekesebb szakaszát: az *Apparitions*-tól és az *Atmosphères*-től az *Aventures*-ön, a *Voluminán* és a *Requiem*en át a *Gordonkaversenyig*, a *Második vonósnyegyedig*, a *Kamaraversenyig* és a *Clocks and Cloudsig*. Ezek a művek nagyszerűen valóstítják meg a statikus zene részben már tíz évvel korábban meglévő eszméjét, hallható dallamok és ritmusok nélkül. Más művek, mindenekelőtt az *Aventures* és a *Nouvelles aventures* (1962–65) – mindkettő három énekhangra és néhány hangszerre íródott – túlzó gesztusnyelv alkalmazásával éri el a szélsőséges diszkontinuitást, ami minden, csak nem dallamos. Tulajdonképpen éppen a vokális írásmód, mindenekelőtt az, amelyet a *Le Grand Macabre* (1974–77) Ávónőjének jellemzésére használ, árulkodik elsősorban a Ligeti által használt kiterjesztett technikákról. Legtöbb zenekari partitúrájában egyáltalán nem él kiterjesztett technikákkal.

Az 1960-as évek zenekari partitúrái a linearitással sem szakítanak teljesen. Ez egyik nélkülözhetetlen összetevője volt a korszakra jellemző mikropolifóniának, akár egymásra halmozott szólamok sokasága révén jött létre, mint a *Requiem* (1963–65) „Kyrie” tételében, akár finoman összeszótt figurációk formájában, mint a *Kamaraverseny* (1969–70) első tételében. Ligeti az *Apparitions* (1958–59) D próba-jelénél (25–37. ütem) alkalmaz első ízben mikropolifóniát, ahol a vonósok 46 egyidejű szólamra bomlanak, amelyek ritmikailag mind különbözőek, de két hangmagasság-sorozat valamelyikét hozzák létre: ereszkedő kromatikus skálát a hegedűkben és emelkedőt a brácsákban, csellókban és bőgőkben. Egy kromatikus skála persze aligha tekinthető dallamnak; ez esetben annál kevésbé, mivel az egymást követő hangmagasságok egy vagy akár két oktáv távolságba vannak szétdobva, *fff* dinamikával, „vadul és bőszén” előadva, ahogy Ligeti előírja, mindez nem annyira dallamok sokaságaként, mint inkább vad forгатagként hat. Az *Atmosphères* (1961) egy ezzel párhuzamba állítható szakaszában viszont nincsenek oktáváthelyezések (H jel, 44–53. ütem). Ebben az esetben 56 vonós játszik tisztán lépésben haladó, ritmikailag különböző vonalakat. A mikropolifonikus nyaláb kezdetben öt oktáv szélességű, ám fokozatosan összeszűkül, míg végül az összes szólam egy kis tercen belülre kerül. Jóllehet hatalmas tömegű szólamról van szó, az iránykontroll és félhangos szólamvezetés hallhatóan lineáris, s ebben a rendkívül innovatív partitúrában benne rejlik a reneszánsz polifónia szelleme.

A *Requiem* „Kyrie” tételében a sűrű mikropolifónia tartja életben az egész tételt a maga kizárólag egész és félhangokban mozgó szólamaival. A szerkezet itt alapvetően kanonikus, és Frescobaldi lineáris fegyelmét, valamint Ockeghem, Tallis és Bach kontrapunktikus vívmányait idézi föl. Ebben a monumentális tételben a legfontosabb a szólamok mérhetetlen tömegében az arányok kontrollálása. Mégis: az a tény, hogy Ligeti a diszjunktívval szemben a konjunktív szólamvezetést preferálja (ami a *Requiem*ben újra jelentkezik, és később egyre nyilvánvalóbbá válik), lényegileg melodikus megközelítésre utal, annak ellenére, hogy semmilyen individuális szólamot nem tudunk azonosítani. Ehelyett rengeteg

üvöltő szólamot érzékelünk. E háttérből válnak ki egyre szűkülő hangközeikkel a „Christe”-téma oszcilláló ugrásai, Webern szögleteességére és az *Il canto sospeso* Nonójára emlékeztetve.

Mindezzel nem azt szeretném állítani, hogy Ligeti megközelítése mindvégig lineáris lett volna. A *Volumina* című orgonadarab (1961–62) elcsúszó clustereiben nincs nyoma dallamnak; a notációból következően nem is lehetne. Az *Aventures* és a *Nouvelles aventures* eltúlzott gesztikulációja, egy szélesebb skálán pedig a *Requiem* „Dies irae”-je sem kevésbé jellemző erre a korszakra. A szélsőséges változékonyság állandóan jelen van a 2. vonósnégyesben (1968), amely lényegében Ligeti valamennyi 60-as évekbeli újító technikáját összegzi, de nem tartalmaz semmi olyasmit, amit közönségesen dallamként íránk le – kivéve talán az I. tétel befejezését és az ennek megfelelő részt a II. tételben.

A *Requiem* után azonban Ligeti megkomponálta a *Lux aeternát*, amelyet egy évvel később követett a *Lontano* – a két kompozíciót szorosan rokonítja, hogy mindkettőben az összes játékos és énekes ugyanazt a hangsort használja. Ez a cantus azáltal, hogy cantus firmus terjedelmű (jóllehet nem rendelkezik meghatározott időtartam-elrendezéssel), mégis vitathatatlanul dallam, amely harmóniai és lineáris pályát jár be. A *Lontanóban* számos egyidejű variáns olvad össze fényes textúrákban, amelyekből nem emelkedik ki egyetlen vonal sem. A technika itt is kánikus; sőt, a *Requiem* „Kyriéje”, a *Lux aeterna* és a *Lontano* egyaránt kánon – ehhez az eszközhöz Ligeti egész életében vonzódott (például egy kivétellel az utolsó négy zongoraetűd is kánon). A kánonok természetüknél fogva lineárisak. Ám amíg a *Requiem* „Kyrié”-jében a kvázi fúgaszerű szerkezet a barokk formára utal, a *Lux aeternában* és a *Lontanóban* az írásmód alapvetően varratok nélküli. Különösen a *Lontanóban*, ahol a sajátos ritmus és az egyes szólamok időtartam-profiljai rendkívüli finomságú szövetet eredményeznek a hangszínek és a harmóniai folyamat szempontjából egyaránt. Az eredmény meglepő. Ligeti szellemes megjegyzése szerint „leírva a polifónia van, hallani a harmóniakat lehet”.⁸ Másként fogalmazva: sodró erejű, dús szonoritásokat hallunk, amelyeknek a színezése, felhőalakzatok módjára, folytonosan változik. Ám ezeken a felhőkön belül minden hangszer ugyanannak a dallamnak valamelyik szakaszát játssza.

A *Lontanót* követő kompozíciókban a polifónia fokozatosan előtérbe lép. A dal-
lamok hallhatóbbá válnak, és visszakövetelik szabadságukat. Egy 1973 júliusában, a Composers, Authors and Publishers Association of Canada tagjai számára tartott előadásában (a hallgatóság egyik tagja által készített jegyzetek tanúsága szerint) Ligeti megjegyezte, hogy a *Kamaraversenyben* „25 különböző dallami és ritmikai mintázatot halmozott egymásra”.⁹ Nem találtam olyan szöveget, amely ezt megerősítette volna, de Ligeti bizonyára az első tételre utalt, amelynek csillámló nyitó clustere számos kicsiny szegmentumból áll, melyeknek mindegyike ugyan-

8 Uott, 402.

9 György Ligeti: „The CAPAC MacMillan lecture”. In: *The Canadian Composer* 79, abridged and ed. Michael Schulman (1973), 16–20.

abból a szűk hangkészletből merít (3. kotta). Az egyes mintázatok egyediségét apró eltérések biztosítják, amelyek nem csupán ritmikaiak lehetnek, hanem az irányok elrendezését és a hangok sorrendjét is érinthetik, s a hangszerek csekély száma miatt hallhatóvá is válnak.

4/4 ♩ = 60
Corrente (FlieBend) I

Flauto
Oboe
Clarinetto
Clarinetto basso
Cor.
Trbn.

*) *p dolce, espr.*
pp
ppp
pp non espr.
pp non espr.
pp non espr.
ppp

dim. *(pp)* *ppp*

con sord. *pp non espr.* *ppp*

con sord. *pp non espr.* *ppp*

3. kotta. A Kamaraverseny kezdete (1–5. ütem), a cselló és a nagybőgő által kitarított flageolet-k elhagyásával
(© Schott Music, Mainz)

A hatás, amelyet mindez a hallgatóban kivált, egy maradéktalanul kontrollált, lassú expanzió, amely egy keskeny clusterből (ebben az esetben egy nagy tercen belül található öt hangból) indul ki. A folyamat hasonló a *Lontanóban* és a *Continuumban* (1968) megfigyelhetőhöz, ezúttal azonban finomabb és árnyaltabb, gyönyörűen példázva a kölcsönhatást a képlékeny mikropolifónia, illetve harmóniai és iránybeli következményei között. Hasonló elképzelés jellemzi a *Kettősverseny* (1972)

György Ligeti Doppelkonzert (1972)

4 $\text{♩} = 52$
4 Calmo, con tenerezza

I.

1 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently

2 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently

3 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently

FLAUTO
CONTRALTO
SOLO
(klingt wie notiert)
(sounds as notated)

1 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently

2 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently

Clar.
(klingt wie notiert)
(sounds as notated)

Vcl. 1

5

6

7

8

1 *pp dolciss., ten.*

2 *pp dolciss., ten.*

3 *pp dolciss., ten.*

FLAUTO
CONTRALTO
SOLO
pp ten. senza vibr.

1 *pp dolciss., ten.*

2 *pp dolciss., ten.*

Clar. basso
(klingt wie notiert)
(sounds as notated)

Fag. 1
con sord. (Tuch im Schalltrichter)
(cloth in bell)

Vcl. 1

2 *pp dolciss., ten.*

Cb. 1
(klingt 8^{va} tiefer)**
(sounds an octave lower)

2 *pp dolciss., ten.*
(klingt 8^{va} tiefer)**
(sounds an octave lower)

* Altflöte Solo: unmerklich - von den drei Flöten verdeckt - einsetzen, und mit dem in Erscheinung treten.
Alto flute solo: attack imperceptibly, covered by the three flutes, emerging with the

** Kontrabässe: auch die Flageolett-Töne klingen 8^{va} tiefer (das gilt auch für die kleinen Noten bei den künstl. Flag.)
Double basses: the harmonics also sound an octave lower (this applies also to the little notes in the artificial harmonics)

kezdetét, eltekintve attól, hogy itt a szegmentumok terjedelmesebb vonalakká való fejlődését az altfuvola-szólista vezeti, aki folyamatosan játszik egy halk és expresz-szív, mégis mindvégig prominens dallamot (4. kotta).

Jellemző Ligetire, hogy ebben a partitúrában minden részletet pontosan jelöl, eltérően a korszak olyan zeneszerzőinek részben nem determinált partitúráitól, mint Lutosławski és Penderecki.¹⁰

A *Kamarakoncert* és a *Kettősverseny* között megy végbe a dallam rendkívüli arányú liberalizálása, abban a darabban, amelynek címe nem más, mint *Melódiák* (1971). Nem csupán maga a példa nélkül álló engedmény jelent meglepetést, hiszen ki mert volna Ligeti avantgárdbeli kollégái közül ilyen címet adni darabjának? Biztos, hogy senki sem! Kétségtelen, hogy a *Melódiák* azoknak az egyszavas címeknek a sorába illeszkedik, amelyek az egyes darabok fő konceptuális és technikai tartalmára utalnak: *Atmosphères*, *Volumina*, *Continuum*, *Lontano*. Ez a gyakorlat elsősorban Stockhausennek köszönhető – gondoljunk csak ezekre a címadásaira: *Kreuzspiel*, *Kontrapunkte*, *Formel*, *Gruppen*, *Zyklus*, *Stimmung*, *Sternklang* stb. –, és hasonló címek állnak Berio, Kagel, Nono és mások művei fölött is. No de „Melodien”, a szó összes romantikus poggyászával együtt? Bizonyára Ligeti volt az egyetlen ember, aki rendelkezett a kellő képességgel, továbbá elszántsággal és a divat ignorálására való hajlammal ahhoz, hogy demonstrálja: hogyan maradhat a dallam továbbra is egy kortárs partitúra életképes és innovatív alkotórésze.

És micsoda érzéki partitúráról van szó! A zene édessége részben kétségtelenül a harangjáték és a cseleszta jelenlétének köszönhető. Mégsem tartalmaz semmilyen határozott helyi koloritot, és nem is nyíltan „kortárs” kompozíció. Ehelyett időtlenül hangzik, benne van az a fajta varázslatos tökéletesség, amelyet Schumann és Mozart műveiben csodálunk. Alex Ross, a *The New Yorker* kritikusa, a *Melódiákat* „elvarázsolts és boldoggá tett modern zene”-ként aposztrofálja.¹¹ Paul Griffiths hasonlóképpen „szépségről és bájról”, „a felszín gyönyörködtető csobogásáról” ír, megjegyezve, hogy a zeneszerző korábbi életművében nem sok minden akad, ami erre felkészített volna minket: „mintha a dallam hosszan tartó elhallgattatása Ligeti műveiben valamilyen feszültséget halmozott volna fel, ami most kirobbant”.¹² A *Melódiák* Ligeti válasza Adornónak: a stiláris intolerancia visszautasítása.

Hogyan történt tehát, hogy oly kevéssel a szigorúan kanonikus és monotematikus *Lux aeterna* és *Lontano* után Ligeti eljutott ehhez a fejedelmi bőséghez? Néhány évvel ezelőttig úgy gondoltuk, hogy lényegében semmilyen olyan vázlat nem maradt fenn, amely fényt derített volna a mű keletkezésére. 2012-ben azonban, Ligeti több ezer kézírata digitalizálásának előkészítése során, a bázeli Paul Sacher Alapítvány mintegy 30 oldalnyi vázlatról állapította meg, hogy a *Melódiák*hoz kapcsolódik. Hogy ezt nem ismerték fel korábban, annak feltehetően az az oka, hogy Ligeti az első vázlatokra nem a *Melódiák*, hanem a *Dürer* címet írta, ugyanis a dara-

10 Pl. Lutosławski: *Livre pour orchestra* (1968) vagy Penderecki: *De natura sonoris I* (1966).

11 *The New Yorker*, 2001. május 28.

12 Paul Griffiths: *György Ligeti*. London: Robson, 2019, 82.

bot a festő születésének 500. évfordulójára rendelték. S talán csak a munka előrehaladtával vált a zeneszerző számára is világossá, hogy mennyire különbözni fog a tőzsomszédságában komponált műveitől.

A *Kamaraverseny*, a *Kettősverseny* és a *Melódiák* első vázlatai tulajdonképpen megelőően hasonlítanak egymásra, amennyiben mindegyik egy fokozatos, ék alakú harmóniai tágulást vázol fel, amely egyetlen hangból vagy egy szűk clusterből indul ki. A *Melódiák* első vázlata egy akkordsorozatból áll, amelyben az akkordokat alkotó hangmagasságok sorra, egymás után mozdulnak el – tehát sohasem egyszerre, és a kompozíciónak ebben a korai szakaszában többnyire lépésenként –, egészen addig, amíg mindannyian el nem érkeznek egy új akkordhoz, illetve egy ponton az oktáv távolságú *c* hangokig (amely hangon a darab végleges alakjának felénél a zene kadenciázik). Az akkordok üres kottafejekkel vannak lejegyezve; a köztes hangeltolódások fekete kottafejekkel. További vázlatokban kötőívek sokasága mutatja, hogy az egyes hangokat milyen hosszan kell kitarítani, mielőtt eltolódnának. Úgy látszik, hogy csak akkor következett be a hangeltolódások kivirágoztatása hangszeres szólókká, amikor Ligeti ezeket a harmóniai terveket vázlatos partitúra formájában kidolgozta: kezdetben korlátozott keretek között, ám fokozatosan egyre mozgékonyabbá és függetlenebbé válva.

Várnai Péterrel folytatott beszélgetésében Ligeti vízfelülethez hasonlította a *Melodient*, ahol minden a felszín alatt történik, azonban „egyszerre egy dallam kilép a vízből, majd megint visszacsusszan”.¹³ Az előadóknak szóló útmutatójában szerepel „három dinamikai sík: egy ’előtér’, amely dallamokból és rövidebb dallami alakzatokból áll; egy középső sík, amely alárendelt, ostinato jellegű figurációkat tartalmaz; és egy ’háttér’, amely hosszan kitarított hangokból áll” – kétségkívül új elképzelés Ligeti zenekari textúrakezelésében. A végleges kompozícióban a dallamok részben éppen nagyobb expresszivitásukkal, ám (különösen a vonósok esetében) egyre inkább az akár kétoktávós terjedelmet is elérő, boltozatos ívek révén emelkednek ki. Sok minden nyilvánvalóan kiszámítottan történik, különösen a harmóniai folyamat. Érzékelünk továbbá egy fantáziadús ugrást is egy háromdimenziós tájba. A mesterségbeli remeklás abban áll, hogy Ligeti a dallamok kontrapunktikus bőségét úgy alakítja, hogy az általa előre eltervezett harmóniai struktúra bontakozzék ki belőlük. Ennek érdekében az ereszkedő basszushangok mindegyike egy egyébként független dallamhoz tartozik, s e dallamok mindegyike különböző hosszúságú-megformálású és színű, ugyanakkor mindegyik *legato*, *cantabile*, és igen halkan játszandó. A 22. és 45. ütem között például az egymást követő dallamok egy pillanatra a következő olyan magasságra érkeznek, amely ahhoz szükséges, hogy a harmónia alapját adó basszus elérje a kromatikus ereszkedés következő fokát (5. kotta a 192–193. oldalon).¹⁴ A kétvonalas oktávnak a trombita által ját-

13 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 96. [Az interjúban ez a kép tulajdonképpen a *Kamaraversennyel* kapcsolatban merül fel, de Ligeti hozzáteszi: „Ezt a módszert vittem tovább a *Melodien*-ben”. – *a ford.*]

14 A Schott 2013-ban megjelentetett egy elegáns kivitelezésű kottát, amely a www.schott-music.com címen hozzáférhető.

szott *e* és *disz* hangjából (22. ütem) kiindulva, az ereszkedés a fagott *d* és *cisz* hangján folytatódik (23. ütem), majd következik az I. kürt (*c*, *h*, 24–25. ütem), a fagott (*b*, *a*, 26–27. ütem), az oboa (*asz*) és a hegedű (*g*, 28. ütem), a harsona (*g*, *fisz*, 29. ütem), a klarinét (*f*, *e*, 30–31. ütem), a trombita (*esz*, 31. ütem) és így tovább, amíg a 45. ütemben meg nem érkezünk a kis *f*-hez.

A dallamok újonnan megtalált szabadsággal emelkednek és süllyednek, de nem mentesülnek a kötelesség alól, hogy hozzájáruljanak a tonális architektúra kialakításához. Ez végül is egy kadenciához vezet a nagy *c*-n, amely pedálként van kitartva a 71. és a 77. ütem között a kompozíció felezőpontjánál, ahogyan azt Ligeti vázlatában koncipiálta. Paradox módon ugyanakkor, amikor a lírai dallamot kiszabaddítja a mikropolifónia béklyóiból, a *Melodien* a harmóniai folyamatot nagyobb stratégiai fontossággal ruhazza fel.

A *Kettősverseny*, majd a *Clocks and Clouds* (1972–73) közvetlenül a *Melodien* után következtek. Konceptuális folytatása azonban a *San Francisco Polyphony* (1973–74) – nem utolsósorban annak köszönhetően, hogy Ligeti, miután San Franciscóban meghallgatta Seiji Ozawa vezényletével a *Melódiák* előadását, beleegyezett, hogy egy hasonló jellegű darabot komponáljon Ozawa és a San Franciscó-i Szimfonikus Zenekar nagyobb létszámú együttese számára. A *Melódiák* előadása után nem sokkal egy interjúban felfedte, hogy a mű „eredetileg úgy volt lejegyezve, mint egy különböző tempókban játszandó Ives-darab”, és ezt csak azért változtatta meg, hogy a darab előadható legyen egyetlen karmesterrel. A San Franciscó-i felkérést illetően „el szeretnék játszani a hangmagasságok egyidejű kontrollálásának gondolatával, de azután lehetőséget szeretnék adni a különböző metrumok, különböző tempók és egy ilyesfajta struktúra számára”.¹⁵ Ligeti kontrapunktikus fejlődése a *Lontano* kanonikus fegyelmétől a *Kamaraverseny* és a *Melódiák* nagyobb szabadságfokán keresztül a *San Francisco Polyphony* vadul burjánzó egyidejű dallamaiig kihívásokat tartogat számunkra (amelyekkel neki is konfrontálódnia kellett). Hogyan találjuk meg a kapcsolatot egy ilyen korlátozhatatlan függetlenség és az egész világos irányultság között?

Ezeknek a műveknek mindegyike más-más kapcsolatot testesít meg a „dallam és a mechanizmus”, két olyan szubsztancia között, amelyeknek függetlensége döntő fontosságú volt a zeneszerző számára. Ligeti arról beszélt, hogy egy darabhoz vagy egy tételhez találnia kell valamilyen mechanizmust, amely biztosítja a technikai kereteket – egy „operációs rendszert” –, mielőtt hozzáfoghatna a munkához. Számos arra irányuló kísérlete hiúsult meg, hogy a *Zongoraverseny* I. tétele számára megfelelő mechanizmust találjon, s ez késleltette oly sokáig a munka előrehaladását.¹⁶ Tíz évvel később a bemutatót követő elégedetlensége a *Hegedűverseny* eredeti I. tételével – különösen amiatt, hogy a véleménye szerint túlságosan sok

15 Louis Christensen: „Conversation With Ligeti at Stanford”, *Numus West* 2 (1972), 20.

16 Ld. Richard Steinitz: „À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio”. In: Louise Duchesneau-Wolfgang Marx (ed.): *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2011, 169–212.

⊗ Contrabasso = siehe Viola-Fußnote, Seite 5. ⊗⊗ Siehe Streicher-Fußnote, Seite 17 / see strings footnote page 7.
 Double bass = see Viola footnote, page 5.

5. kotta. A Melódiák autográf partitúrájának 28–35. üteme, a nyilak a harmónia alját adó basszus hangok lépésenként történő ereszkedését mutatják.

MUTA IN FLAUTO GRANDE

FLAUTO *b*

31 32 33 34 35

Fl. piccolo *morendo* *enter imperceptibly* *immeritlich ausged.* *ppp* *p cantabile; depress.* *morendo*

Oboe *morendo* *ppp* *p (sim.)*

Clarinete *morendo* *ppp* *p (sim.)* *pp* *morendo*

Fagott *morendo* *ppp* *p (sim.)* *ppp* *p (sim.)*

Corno 1 *pp* *morendo* *ppp* *p* *senza sord.* *pp* *pp ten.*

Corno 2 *morendo* *ppp* *p* *morendo* *ppp* *pp* *morendo* *ppp*

Tromba *morendo* *ppp* *p (sim.)* *morendo* *ppp* *pp* *morendo* *ppp* *pp* *senza sord.* *pp*

Trombone *morendo* *ppp* *p (sim.)* *morendo* *ppp* *pp tenato* *morendo*

Tuba (basso) *con sord.* *enter imperceptibly / immeritlich* *ppp* *pp* *morendo*

Violino A *ten. dolciss.* *morendo* *ppp* *p* *con. Cantabile* *ppp*

Violino B *ten. dolciss.* *ppp-ppc*

Viola *pp ten.* *ppp* *p* *morendo* *ppp* *p con. Cantabile*

Violoncello *ppp* *p* *morendo* *ppp* *p* *morendo* *ppp*

Contrabbasso *enter imperceptibly* *immeritlich* *ppp* *p* *con. Cantabile* *ppp* *p (sim.)*

ⓧ Siehe Streicher-Fußnote, Seite 7 / See strings' footnote, page 7.

népzenei anyag elvonta a figyelmet a temperált és a temperálatlan hangolás kombinálásának újdonságáról – arra készítette, hogy elvesse ezt az egyébként rendkívül izgalmas tételt, és újat komponáljon helyette.

Az 1980-as évek elején, nem találva a továbbvezető utat, Ligeti félretette a *Zongoraversenyt*, és figyelemre méltó gyorsasággal megkomponálta a hegedűre, kürtre és zongorára írt *Triót* (1982). A fennmaradt vázlatok között két A5-ös lap a zenei gondolatokat csupán két szólamban (azaz kettőshangzatok formájában) dolgozza ki – mintegy két tucat változatban –, ezek a kettőshangzatok a további vázlatokban „egyfajta kétszólamú korálokká” alakulnak (ahogyan Ligeti nevezi őket a bemutatóhoz írt ismertetőjében), amelyeket a hegedű játszik kettősfogásokban az első tétel kezdetén.¹⁷ Érdekes körülmény, hogy ezek a vázlatok szinte ugyanabban az időben keletkeztek, amikor Claude Vivier (1948–1983) *Et je reverrai cette ville étrange* című – kizárólag egyszólamúságot és kettőshangzatokat tartalmazó – művét komponálta a kanadai Arraymusic nevű együttes számára. A mű, amelyet 1982 februárjában, egy évvel Vivier halála előtt mutattak be, egyedülálló szerzőjének életművében abból a szempontból, hogy egy korábbi kompozíciójának anyagát használta fel benne újra, nevezetesen a *Learning* című, négy hegedűre, clavesre, Bali-szigeti gongra és szalagra komponált darabét. A *Learning* 1976-ban keletkezett, de szerzője életében nem adták elő. Lényegében mindkét mű egy melódiasorozatból áll, amely „mellőzi a harmóniát és az ellenpontot”, amint Vivier-életrajzában Bob Gilmore fogalmaz.¹⁸ Amíg azonban a *Learning*-ben az első dallamot párhuzamos tercek kísérik, és időről időre ritornellként visszatér, az *Et je reverrai*-ben számos dallam van megkettőzve, általában párhuzamokkal: olykor szextekben, máskor tercekben. Továbbá mind az egyszólamú részeket, mind a kettőshangzatokat kettőzi (uniszónóban vagy egy vagy több oktáv távolságban) az együttes valamely része vagy egésze a szerző által jegyzet formájában megadott, precíz instrukciók alapján. Ebben a rendkívüli, kései kompozícióban a dallamok varázslásszerű, ritualisztikus jellege és a hangszerelés egzotikus színei Vivier néhány évvel korábbi közel-keleti és ázsiai utazásának hatásáról tanúskodnak. A gamelánzenében szerzett tapasztalatai és az ázsiai kultúra spirituális „tisztasága” iránti affinitása már korábban arra készítette, hogy elismerje egyre erősebb kötődését az egyszólamúsághoz¹⁹ – ezt példázza *Lonely Child* című, 1980-ban szopránra és zenekarra komponált műve is, amelyben egy énekelt dallamot hozzáadott harmóniák „színeznék”.

Ligeti először 1983-ban hallotta Vivier zenéjét, amikor egyik tanítványa, Denys Bouliane elhozta az órára a *Prologue pour un Marco Polo* és a *Wo bist du Licht!* ösbe-mutatójának hangfelvételét, amelyet a kanadai rádió az előző évben adott le.²⁰

17 „Trió hegedűre, kürtre és zongorára”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 426–427.

18 Bob Gilmore: *Claude Vivier. A Composer's Life*. Rochester: University of Rochester Press, 2014, 114.

19 Vivier Claude Cubaynes-nek adott 1981-es interjúja a kanadai rádió számára; megjelent a Claude Vivier Edition ismertetőszövegében, az *Anthology of Canadian Music* c. lemezsorozatban: ACM 36 CD 1–4 (1990), 37.

20 A *Prologue pour un Marco Polo* a CBC francia nyelvű szolgálatának felkérésére, a francia nyelvű rádióál-lomások Paul Gilson-díjára történő pályázat céljára született, és Vivier 1981. március 1-jén fejezte be;

Ennélfogva bármiféle hasonlóság, amely Vivier zenéje, illetve Ligetinek a *Kürttrió*-val kapcsolatos gondolkodása között fennáll, nem több véletlen egybeesésnél. Ligeti kettőshangzatait mindenestre részben a postakocsisok által a 18. és 19. században natúrkürtön játszott hagyományos szignálok sugallták, és Ligeti saját műveiben már megelőzte őket az a 24 kettőshangzat, amely a *Le grand macabre* végén, a Passacagliában hangzik fel. A *Trió* befejezett formájában, mint már megjegyeztük, a vázlatok kettőshangzataiból a hegedű nyitófrázisainak „kétszólamú korálja” jön létre. Higgadtan és tervszerűen követik egymást a klasszikus frázisszerkezetek „előtag-utótag” formájában. Kifinomult szimmetriájuk és Vivier szaggatott egyszólamúsága aligha különbözhetne jobban egymástól. Ugyanakkor a *Kürttrió* komponálása során Ligeti elszakadt az 1960-as évek avantgárdjának minden továbbélő gátlásától. Amikor pedig további Vivier-műveket ismert meg, a kanadai zeneszerző leglelkesebb és legbefolyásosabb szószólójává vált, Reinbert de Leeuw holland karmester figyelmébe ajánlva őt, aki műveinek úttörő előadója lett a 90-es években.²¹

Vivier „különös és egyedülálló harmóniai nyelve” volt az, ami Ligeti szerint „tartós benyomást” gyakorolt saját zenei képzeletére, s ehhez azt is hozzátette, hogy „ennek nyomai” a Hegedűverseny II. tételében is megtalálhatók.²² Azt is hozzátette azonban, hogy „Vivier mindenekfölött dallamműves volt”,²³ bár hallatlanul eredeti és inventív. Az egyetlen szólam vagy szólamok hangsúlyossága igen messze esett saját hajlamától a bonyolult mechanizmusok iránt. Ennek ellenére biztosan mérlegelte a dallam primátusát Vivier kompozícióiban, jellegzetes karakterét és frissességét, és Vivier feltűnően eltérő, „másságot” sugárzó zenei nyelve bátorítást jelentett számára az egzotikum keresésében, személyesebb szempontból pedig abban, hogy mélyebben keresse a kapcsolatot újrafelvételét gyermekkorával és diákéveivel. Ligeti korai elmélyedése a román népi kultúrában, kamaszkori odaadása az opera iránt, majd – növekvő tekintélyű hivatásos zeneszerzőként – Bartók iránti tisztelete: ezek mind olyan emlékek voltak, amelyeket nem volt egzisztenciális oka elnyomni magában – Zimmermantól, Stockhausentól, Henzétől

a rendkívül eltérő koncepciójú *Wo bist du Licht!*-et pedig mindössze tíz nappal később. Mindkét ősbemutató stúdiófelvétel formájában zajlott le 1982-ben Montrealban. Ld. Gilmore: *Claude Vivier*, 179–185. és 242–243.

21 Többek között az 1995-ös Holland Fesztiválon és az 1996-os párizsi Őszi Fesztiválon. 2000-ben Pierre Audi rendezővel együtt színpadra állították Vivier operáját, a *Kopernikust* és a befejezetlen „opéra fleuve”-öt, a *Marco Polót* (Gilmore: *Claude Vivier*, 232.). Amikor az Asko Ensemble és a Holland Kamarakórus Jonathan Nott által vezényelt 1992. március 10-i amszterdami koncertje előtt, amelynek műsorán Ligeti Zongoraetűdjei, *Hölderlin-fantáziája* és *Zongoraversenye* váltakozott Vivier négy kompozíciójával, Ligeti bevezetőt mondott, ebben egy szót sem szólt saját zenéjéről, és mondanivalóját teljesen Vivier műveinek szentelte. Londonban Vivier darabjait már az 1985-ös és 1989-es Almeida Fesztiválon bemutatták.

22 Louise Duchesneau: „György Ligeti on His Violin Concerto”. In: *Ligeti Letter* 2 (Hamburg, 1992), 7.; utánközlése: GS II, 306. György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 2. Szerk. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007.

23 „Sur la musique de Claude Vivier. György Ligeti – Propos recueillis par Louise Duchesneau”, *Circuit. Musique contemporaine*, 2/1 –2., ford. Joshua Goodman (Montreal, 1991), 7–16.

és másoktól eltérően, akiknek a tapasztalatai a náci Németországban felnőve örökre fájdalmasak maradtak. Arra a kulturális légkörre, amelyben felnőtt, Ligeti mindig jó szívvel emlékezhetett vissza, amit az is bizonyít, hogy látható örömmel tért vissza hozzá életének későbbi szakaszaiban. Már mint gondolatban „tért vissza”; mert annak ellenére, hogy valódi szellemi otthonának Erdélyt tekintette, 1956-os nyugati emigrációját követően sohasem látogatott oda.

Lényegében első kompozíciója, a *Kis zongoradarabok* (1939–1941) – egy hat darabból álló sorozat, amelyet Ligeti tizenéves kolozsvári diákként komponált – tartalmaz egy „Karácsonyi dal” és egy „Hora” című darabot is, mindkettő román népi dallamot dolgoz fel. Tíz évvel később, miután befejezte tanulmányait a budapesti Zeneakadémián, Ligeti ösztöndíjban részesült, amely lehetővé tette számára, hogy egy tapasztalatokban gazdag évet töltsön először a bukaresti Néprajzi Intézetben, később az Arad közelében fekvő Kovászában (románul Covă سینț vagy Covă sânt), ahol népzenekutatóknak a kiváló Mircea Chiriac által vezetett csoportjával együtt népdalokat jegyzett le, végül pedig, 1950 első felében, a kolozsvári Néprajzi Intézetben, ahonnan kollégáival együtt gyűjtőkirándulásokat tettek a környékbeli falvakba. Az, hogy az ösztöndíj ideje egybeesett a legtörvénytelenebb budapesti kiharaktalakkal, amelyek során sokakat ítélték halálra vagy börtönöztek be, és maga Ligeti is mint a Zeneakadémia legjelesebb diákjainak egyike riasztó politikai nyomásnak volt kitéve, csak még vonzóbbá tette számára a népzenebe való menekülést.²⁴ Hogy mindez mély hatást gyakorolt rá, az nyilvánvaló a visszatérésekor publikált két cikkéből, amelyek közül az egyik egy szenvedélyes beszámoló a Bukarestben végzett munkáról, a másik pedig a Kovászi környéki népzene heterofonikus vonásait elemzi.²⁵ Az ebből az időből származó kompozíciós jegyzetkönyvei tartalmazznak egy *Román népdalok és táncok* című szvitet egyszerű kísérettel, továbbá két tucatnyi népi dallamot, valószínűleg későbbi felhasználás céljából lemásolva.²⁶ A legjelentősebb eredmény azonban a *Román concerto* (1951) volt, amelyet visszatérése után komponált, és amelyről Bianca Țiplea Temeș zene-történész kimutatta, hogy szinte kizárólag „kölcönzött” anyagot tartalmaz változatlan formában – jórészt a jegyzetkönyvében Bukarestből hazahozott anyagot.²⁷

Ligeti hamarosan távol került az ilyenfajta függőségtől. Semmilyen nyomát nem találjuk a Nyugaton töltött első 15 év zenei termésében; a *Melódiákban* és a *San Francisco Polyphony*ban megnyilvánuló, a dallam iránti megújult érdeklődése

24 Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica Budapest, 2016, 22.

25 „Népzene kutatás Romániában”, *Új Zenei Szemle* 1/3. (1950. augusztus), 18–22., ill. „Egy aradmegyei román együttes. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Zenatudományi tanulmányok I.* Szerk. Bartha Dénes és Szabolcsi Bence. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 399–404.

26 Jelenleg a György Ligeti Collection, Paul Sacher Foundation tulajdonában. Nem csupán a Ligeti által lemásolt népi dallamok száma jelentős, még inkább figyelemre méltó az, hogy fennmaradt mind az 50 hangjegyzet, amelyeket 16 éves kora (1939) és a Zeneakadémia oktatójává történő kinevezése (1950) között vezetett.

27 Bianca Țiplea Temeș: „Ligeti’s Romanian Concerto. From Wax Cylinders to Symphony Orchestra”, *Studia UBB Musica* 1. (2013), 5–72.

pedig keveset vagy talán semmit sem köszönhet a népzenének. Az utalásokban rendkívül gazdag *Le grand macabre* volt az a mű, amely újjáélesztette ezt a lehetőséget, s amelyben élvezettel tallóz fiatalságának emlékei között. Egyesek iróniával és gyengédséggel emlegetik Ligeti első látogatásait a kolozsvári operában. A Ligeti-opera első részének 3. és 4. jelenetében jelentős súllyal alkalmazott parlando pedig dallamilag gyakran meglepően attraktív. Vizsgáljuk meg például a Nekrotzar fokozódó részességét ábrázoló „Galatias” *cantabile* vonós kíséretét (534-es próbaszám), amelyben Nekrotzar terjedelmes dallama a hegedűkön, escheri módon, egyidejűleg emelkedik és süllyed, határozottan elindul, ugyanakkor csodálatosképpen helyben marad. Kétségkívül az opera leglátványosabb dallami jelensége az elrontott táncdallamok ivesi kollázsa, amelyet a nézőtérrel elhelyezkedő, a „Sötétség Angyalainak” öltözött hangszerekek játszanak, jelezve Nekrotzar iszonyatos megjelenését Piet hátán lovagolva, kaszáját suhogtatva és „pokoli” kíséretétől övezve (451. próbaszám). A zene tartalmaz egy Scott Joplin-szerű ragtime-ot elhangolt hegedűkön; egy szamba-flamenco keveréket Esz-klarinéton; „egy skót dudánótaként hangzó magyar pentaton dallamot” pikkolón; „miközben a fagottos egy görög ortodox himnuszt intonál [...] amelyet húsvétkor énekeltünk a román középiskolában, amelynek tanulója voltam”. Mindeközben a zenekar „háromszintű csacsacsát játszik, minden szintet más tempóban”.²⁸ Olyan polimetrikus függetlenség valósul meg itt, amelyből a *San Francisco Polyphony*-ben Ligeti csupán ízelítőt adott. A hatás egyre inkább kakofón, szándékosan szürrealisztikus. Am az anyanyelv szerepe szignifikáns.

A *Zongoraetűdők* 18 darabja közül nehéz volna olyat megnevezni, amelyben a dallam ilyen vagy olyan öltözetben ne játszana szerepet. A sorozat természetesen mechanizmusok egymásutánja, amihez a *Három darab két zongorára* szolgáltatja a közvetlen előzményt (konkrétan a „blokkolt billentyűk” technikáját, amely a *Három darab* közül a másodikban jelenik meg, Ligeti változatlan módon alkalmazza a harmadik etűdben). Egyik darab sem támaszkodik azonban egyedül a technikai konstrukcióra. Az etűdök mindegyike (az I. és II. kötetbeliek mindenképpen) tükrözi a címében foglalt képet: a „Fanfares” táncos bujasága, az elnyomott Lengyelország panasza az „Automne de Varsovie”-ban, a „Galamb borong” indonéz zama-ta, a „Vertige” csúszkáló instabilitása és a „L’escalier du diable” erőteljes, végtelennek tetsző emelkedése, amely végül a harangok kongásának melodramájában éri el tetőpontját. Ennek az etűdnek a vázlatai között Bianca Țiplea Temeș megtalálta Ligeti utalását a *geampara* nevű dobudzsai népi táncra. Ligeti valószínűleg e tánc (aszimmetrikus) aksak-ritmusára gondolt, amely közös jellegzetessége sok román és bolgár népi táncnak.²⁹ Az etűdben Ligeti metrikai formulája két ilyen ritmust váltogat: a *geampara* 2+2+3 és a *cadâneasca* 2+2+2+3 képletű ritmusát, ami végeredményben a 2+2+3+2+2+2+3+2+2+3+2+2+2+3+2+2 képletet ered-

28 Várnai: *Beszélgések Ligeti Györggyel*, 59.

29 Az aszimmetrikus ritmusú balkáni táncokra vonatkozó hasznos bevezető anyag: www.eliznik.org.uk/RomaniaDance/uneven.htm.

ményezi, vagyis „36 aszimmetrikusan tagolt nyolcadot”, amint a zeneszerző a kot-tában írja. Ez a képlet izgalmasan hajtja előre a mechanizmus, motívumok és me-lodráma szofisztikált elegyét, amelyből hatalmas, harangzúgásszerű akkordokban kulmináló hosszabb dallamfrázisok jönnek létre.

A *Zongoraetűdök*ben a vonal jelenthet motívumot vagy dallamot, s a terjedelmes dallamnak a viszonylag bonyolult mechanizmusokkal való összeegyeztetéséhez Li-geti egy Schumann és Chopin által tökéletesített technika segítségét veszi igény-be. A dallamnak a bonyolult, arpeggiókon alapuló zenei textúrába, illetve a fölé va-ló beleszövésére gondolok. Az etűdökben lépten-nyomon találunk ilyen legato vo-nalakat, továbbá motivikus töredékeket, amelyeket akkordtöréses környezetük feszít ki, s amelyek toccatákat tartanak forgásban – a dallam és a textúra szinergi-ája sokféle különböző formát ölthet.

A vonal iránti megújuló érdeklődésétől hajtva Ligeti 1991 és 1994 között írta meg *Brácsaszonátáját*, amely bizonyosan generációjának legterjedelmesebb, elsőd-legesen melodikus kompozíciója a nem billentyűs hangszerre írott darabok közül. Bár eredetileg a hangszer legelső húrjának bársonyos szonoritása inspirálta, a mű hat tétele sokat köszönhet Ligeti magyar és román népzene-ismeretének, emellett utalásokat tartalmaznak a barokk chaconne-ra, amely a szerző különleges vessző-paripájává vált. Ilyen utalás a szonáta folyamatos linearitása: a hat közül mindösz-sze egyetlen tételben (az 5. számú „Lamentó”-ban) tagolják a zenét szünetek. Tu-lajdonképpen csupán az első tétel tisztán melodikus jellegű, melynek román hora lungă -karakterét (= „hosszú ének”, amelyet improvizáció terjeszt ki még tovább) ékesszólóan idézi fel Ligeti tépelődő dallama. A tétel teljes egészében a C-húron játszandó, de számos mikrotonális módosítással, hangkészlete pedig felfelé tágul, s végül egyre magasabb és halkabb természetes üveghangokban párolog el. A ne-gyedik tétel, a „Presto con sordino” szintén egyetlen vonal (néhány, üres húrokon megszólaltatott kettősfogással), bár ahhoz túlságosan gyors és vad, hogy dallam-ként tartsuk számon.³⁰ A négy további tétel egyaránt folyamatos kettősfogásokat ír elő (eltekintve a harmadik tétel – „Facsar” – első 12 ütemétől), és helyenként hármas-, sőt négyesfogásokba megy át. Ezek a tételek általában kétszólamúak, és a kettőshangzatok diszszonanciái, valamint a három- és négyeszólamú akkordok kromatikus komplexitása ellenére lineáris kontinuitást mutatnak, amely talán nem nyilvánvalóan melodikus, de semmiben sem hasonlatos az *Aventures* össze-függéstelen, gesztusszerű viselkedéséhez vagy a *Három darab két zongorára* „Monu-ment” tételének mechanizált struktúrájához – és ugyancsak igen messze áll Berio *Sequenzáinak* szakadozottságától.

Sok mindent írtak annak az anyagnak a Ligeti kései kompozícióiban való állandó jelenlétéről, amelyet „siratómotívumnak” neveznek, továbbá e motívumnak – más források mellett – a gyermekként megismert román halotti siratóból levezet-

30 Számos verbális feljegyzés között Bianca Țiplea Temeș megtalálta Ligeti utalását e tétel egy további román inspirációjára: „egy gyors és sziporkázó, *Învărită de pe Mara* című máramarosi táncra”. Köny-vének egy korábbi pontján (128–130.) a szerző meghatározza a *Zongoraverseny* és a *Hegedűverseny* ro-mán modelljeit, s ugyanezt teszi Kerékfy Márton a *Hegedűversennyel* kapcsolatban ld. 39. l.

hető eredetéről.³¹ A *Brácsaszonátához* írt műismertetőjében a zeneszerző az olyan népdalok, mint a hora lungă „nosztalgikus és melankolikus” karakteréről ír – egy olyan hangulatról, amely az ötödik és a hatodik tételt – „Lamento”, illetve „Chaconne chromatique” – is átjárja. 1934-ben – amikor Ligeti 11 éves volt –, Patrick Leigh Fermor angol útleírás-szerző, aki 19 éves korában, gyalogosan rótt a román alföldet Dubrudza környékén, és miközben Hoek van Hollandtól Konstantinápolyig vezető ikonikus útjának befejezéséhez közeledett,³² azoknak a román parasztnak a „fatalisztikus melankóliájáról” elmélkedett, akikkel útközben találkozott, s akiknek a nyelve gazdag a szomorúság különböző árnyalatainak kifejezésében. A nyelvi példákon túl Leigh Fermor példaként hozza fel az alpesi kürtöt vagy buciúmot arra, amit vészjósló jellegűnek nevez³³ – ugyanennek a hangszernek a hangjait idézi fel Ligeti a *Román concerto* harmadik tételében, majd még egyszer a *Hamburgi koncert*ban. Leigh Fermor maradandó emlékei közé tartozott az ország déli részén talált doina, az a műfaj, amelyre Ligeti a *Román Népdalok és táncok* negyedik darabjában utal. A doina rokona a hora lungă-nak, de személyesebb és bánatosabb, szövege gyászt, keserűséget, magányosságot és vágyakozást fejez ki. Egy jellegzetesen hosszadalmas mondatában Leigh Fermor elmagyarázza, hogy a doina

a falvak és mezők és síkságok kisugárzása, végtelenül lassú, hosszú szünetekkel és végeláthatatlan dallamokkal, átütően szép, amikor az ember egy vonatablakon keresztül vagy aratáskor az utolsó összekötözött asztal mögül hallja felhangzani, vagy egy faluból száll feléje, amikor alkonyatkor gyalogosan megérkezik oda, ahogy most velem történt; az ember megáll, hallgatja, és megérti, hogy az a lüktetés, amelyet ezek a gyászénekek magukból sugároznak, az egyetlen módja annak, hogy elviselhetővé tegyék azt a lebegő lelkiállapotot, amely azt szuggerálja, hogy itt van minden, amitől a szívünk meghasad, és minden hiába.³⁴

Befejezésképpen Ligeti legderűsebb és legsóvárgóbb dallamával foglalkozom, mindkettő népzenei hatást tükröz. Az elsőt, amelyet 2000-ben komponált, valódi népdal ihlette, de eredeti Ligeti-melódia, bár a szerző talán csak életének vége felé érezhette magát elég gátlástalannak ahhoz, hogy megkomponálja. A második dalm négy kompozíciójában is megjelenik, amelyek több mint négy évtizedet fognak át: a kétzongorás *Szonatinában* (1950), a *Musica ricercata*ban és a *6 bagatell fúvósötösre* című sorozatban (1953),³⁵ ahol fiatalos és lelkes hangú;³⁶ és a *Hegedűversenyben*

31 Ld. mindenekelőtt: Stephen Andrew Taylor: „The lamento motif: Metamorphosis in Ligeti’s Late Style”, DMA dissz., Cornell University, 1994; Richard Steinitz: „Weeping and Wailing”, *Musical Times*, 137/1842. (1996), 17–22.; továbbá Amy Bauer: *Ligeti’s Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Farnham: Ashgate, 2011

32 Leigh Fermor következetesen ragaszkodott ahhoz az elnevezéshez, amelyen Isztambult fennállásának legnagyobb részében ismerték.

33 Patrick Leigh Fermor: *The Broken Road. From the Iron Gates to Mount Athos*. Ed. Colin Thubron and Artemis Cooper. London: Murray 2013, 145–147.

34 Uott, 147.

35 Mindegyikük a *Musica ricercata* egy-egy tételének hangszeres átírata.

36 Ld. Kerékfy Márton: „A ‘New Music’ From Nothing. György Ligeti’s *Musica ricercata*”, *Studia Musicologica* 49/3–4. (2008), 203–230.

(1990–1992), amelyben lényegesen megfontoltabbá válik. Rejtélyes módon ebben a negyedik megjelenésében hátborzongatóan hasonlít George Enescu 5. szimfóniájának egyik dallamára.

Eltekintve egy rövid hetedik tétel hozzáadásától a *Hamburgi koncertóhoz* Ligeti utolsó kompozíciója a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (2000) volt, amelyet négy ütőhangszeres és mezzoszoprán részére írt az Amadinda Ütőegyüttes felkérésére. A mű Weöres Sándor (1913–1989) verseit zenésíti meg, akit Ligeti valószínűleg minden más költőnél jobban csodált, és akihez személyes barátság fűzte. A Ligeti által kiválasztott versek erőteljesen kontrasztáló karaktereket idéznek fel; közülük a „Keserédes” olyan elbűvölő, oly gyermekien egyszerű, hogy semmilyen más zenéjéhez sem hasonlítható:

Tempo giusto semplice e con dignità

Szán-tot-tam, szán - tot - tam hét tü - zes sár kány - nyal,

hej, vé-gig be-ve-tet- tem csu-pa gyöngy - vi - rág - gal.

6. kotta. A „Keserédes” dallama (© Schott Music, Mainz)

A dallam teljességgel tonális, eltekintve az utolsó előtti ütem leszállított VI. fokától, s a vibrafon és a basszusmarimba harmóniái, amelyek körülveszik, elbűvölően eufonikusak. Ligeti kéziratában a dallam négyszer fordul elő változatlan formában – zenéjében ez példa nélkül áll –, bár javasolja, hogy „ad libitum kidíszíthető mezősi stílusban”. Károlyi Katalin is így énekelte a Teldec-CD-n, amelyet 2001-ben rögzítettek Ligeti felügyeletével, és így jelenik meg a 2008-as nyomtatott partitúrában is. A harmóniai kíséret is kifinomultabb annál, mint amilyennek az első pillanatban látszik. Az első két versszakban kizárólag tiszta kvintes ket-tőshangzatokat tartalmaz, eltekintve a leszállított szexthez tartozó szűkített ket-tőshangzattól. A harmadik és negyedik versszakban a kettőshangzatok dúr és moll hármashangzatokká változnak, amelyek tonális juxtapozíciója még távolabbi rokonságot jelent. A negyedik versszak négy enyhén diszsonáns akkordot tartalmaz. A zene így finoman pikánsabbá válik, látóhatára kitágul.

Ligetinek a Teldec számára írt ismertetője Weöres versének kvázi-pasticcio jellegét egy „nem igazi” magyar népdalhoz” hasonlítja, „a mesterséges folklór és egy slágerszerű dallam kombinációját” tartotta hozzáillőnek, miközben „a kíséret is mintha mesterséges édesítőszert tartalmazna”.³⁷

Károlyi Katalin, az a mezzoszoprán, akinek számára Ligeti a darabot komponálta, elénekelt neki egy valódi népdalt – a „Búra, búra” kezdetű mezősi dalról

37 *The Ligeti Project*, III., Teldec 8573-87631-2 (2002). Magyarul: „Síppal, dobbal, nádihegedűvel”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 446.

van szó –, ami annyira megragadta a zeneszerzőt, hogy megkérte Károlyit, énekelje el újra.³⁸ Ligeti saját dallama rendkívül arányos és szofisztikált, mégis egyszerű. Azonban mégsem pusztán imitáció. Talán Weöres félig ironikus versszakai késztették a zeneszerzőt olyasvalaminek a megkomponálására, ami egyébként eszébe sem jutott volna. Mindenesetre miután nem volt kitéve olyan nyomásnak, amelyhez alkalmazkodnia kellett volna, az idős ember nosztalgiája ifjúsága iránt, továbbá kivételes melódiaérzéke képessé tette őt arra, hogy valami megrendítőt és időtlent – valóban gyönyörűt alkosson. Ez a „hamis” népdal, amely olyannyira fiatalosnak hat, 360°-os fordulatot tesz, és emlékeztet minket a *Román koncert*ban gyöngyöző népi dallamokra vagy azokra, amelyeket 40 évvel később jóval diszkrétebben szőtt bele a *Hegedűverseny*be. Mindez együtt felveti a kérdést, hogy Ligeti mennyiben hagyatkozott az eredeti népzenevel kapcsolatban pusztán az emlékeire, és mennyire tudatosan másolta le és használta fel újra a népi dallamokat. Ezt a kérdést sohasem tisztázta.

Kerékfy Márton megmutatta, hogy „a különböző etnikus dallamok kifinomult felhasználása, illetve az azokra történő utalások abszolút központi szerepet játszanak” a *Hegedűverseny* első tételének eredeti verziójában.³⁹ Ennek ellenére a zeneszerzőnek a befejezetlen háromtételes *Hegedűverseny*hez írt programismertetője csupán röviden utal az első tétel folklorisztikus vonatkozásaira. Louise Duchesneau-val való beszélgetésében pedig, amely időben egybeesett a végleges változat 1992 októberi bemutatásával, beszél ugyan azokról a nehézségekről, amelyekkel az általa elképzelt, egymással súrlódó felhangokra épülő „csodálatos új harmóniák” megvalósítása során megküzdött, de nem tesz említést semmilyen népzenei anyagról, amelyet eközben elhagyott.⁴⁰ Tíz hónappal korábban, mialatt a mű revidálásán dolgozott, Marina Lobanovának megemlíttette, hogy túlságosan közel került a magyar népzenehez.⁴¹ Úgy látszik azonban, hogy sohasem tisztázta pontosan, és nem taglalta részletesebben, hogy milyen mértékben használt fel népzenei anyagot akár a *Hegedűverseny*ben, akár bármely más művében. Ami tény, az az, hogy a háromtételes versenymű bemutatóját követően Ligeti elvetette és újakezdte az első tételt. Mármost viszont Kerékfy Márton kimutatta, hogy a második változatban nemhogy leszámolt volna a népzenei anyaggal, de „hat dallam közül négy végül helyet kapott a végleges változat zárótételében, [...] mindazonáltal már egy egészen más formastruktúra és dramaturgiai koncepció részeként.”⁴²

Egy még inkább zavarba ejtő kérdés Julian Anderson brit komponista felfedezéséből következik, aki 2014 augusztusában felhívta figyelmemet Ligetinek a *Hegedűverseny* II. tételében megjelenő melódiája és Enescu 5. szimfóniájában a má-

38 Károlyi Katalin közlése a londoni bemutatót követően. Ligeti nem volt jelen.

39 Kerékfy Márton: „Egy elvetett népzenei kollázs. Ligeti György: Hegedűverseny, első változat, első tétel (1990)”, *Magyar Zene* LI/1. (2013 február), 68–78., ide: 69.

40 „Hegedűverseny (végleges változat)”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 441–443.

41 Marina Lobanova: *György Ligeti. Style, Ideas, Poetics*. Transl. Mark Shuttleworth. Berlin: Ernst Kuhn, 2002, 359.

42 Kerékfy: *Egy elvetett népzenei kollázs*, 72.

sodik tételt nyitó brácsaszóló dallama közötti rendkívüli hasonlóságra. Enescu 4. és 5. szimfóniája (1941) is befejezetlenül maradt, és csak az 1990-es években, sok évvel Enescu halálát követően fejezte be őket Pascal Bentoiu zeneszerző és muzikológus. Mindkét szimfóniát 1998-ban mutatták be először, majd felvétel is készült belőlük. Rendkívül valószínűtlen, hogy Ligeti bármit is tudhatott volna rólok akkor, amikor a *Szonatinát* komponálta, amelyben a dallam először felbukkan, jóllehet nem lehetetlen, hogy találkozott Bentoiuval, aki Bukarestben élt abban az időszakban, amelyet Ligeti a Néprajzi Intézetben töltött. (Később maga Bentoiu is dolgozott ott, de csak 1953 és 1956 között, amikor Ligeti már visszatért Budapestre.)⁴³ Anderson felveti, hogy Enescu és Ligeti ugyanabból a népi forrásból merített. Bianca Țiplea Temeș szerint, akinek elküldtem a hangfelvételt, „erősen úgy hangzik, mint egy erdélyi vagy kárpáti (tehát Moldvával határos) terület pásztor-sípdallama”. A dallam szerkezetét tekintetbe véve arra a következtetésre jut, hogy „igen régi népzenei 'réteghez' tartozik [...] pillérhangjai révén, amelyek egy 'oligo-chordikus' skálát rajzolnak ki”.⁴⁴

A 7a és b kotta összehasonlítja az Enescu „Andantino moderato, piacevole” tételének elején hallható szólóbrácsa-dallamot Ligeti *Hegedűversenye* II. tételének kezdőütemeivel. Ligetinéél a dallam ezúttal rendkívül lelassul, és közel két oktávval mélyebbre van transzponálva, mint a *Musica ricercatában* és a *Bagatelles*-ben. Ebben az öltözetben a regiszter, a tempó, a hangszín és a körvonalak egyezése révén, valamint annak következtében, hogy eleinte mindkét dallamot vonós szólóhangszer játssza, figyelemre méltó hasonlóság jön létre. Ha azonban Ligeti egy létező népi dallamot használt volna fel a *Szonatina* első változatában, akkor azt várnánk, hogy ez a dallam szerepel a bukaresti jegyzetkönyvben. Ott azonban nem találunk kézenfekvő modellt. Meggyőzőbb Ligetinek a 6 *bagatell* közül négyre, valamint a *Szonatina* 3. tételére vonatkozó saját meghatározása: „ál-folklorisztikus”, illetve „a bánáti román és szerb idióma mesterséges keveréke”.⁴⁵

A saját megérzésem, amely mögött nem áll ugyan népzenei gyakorlat, azt mondja, hogy Enescu és Ligeti egyszerűen kitalálták a dallamaikat, amelyeknek a hasonlósága a két zeneszerző azonos kulturális gyökereinek a következménye. A közelebbi vizsgálat megmutatja, hogy az egymásnak megfelelő frázisok ellenére a dallamok egészének szerkezete lényegesen különbözik. Ezenkívül Ligeti dallama a négy különböző kontextusban folyton változik: legszignifikánsabban a *Hegedűver-*

43 Ligetihez hasonlóan politikai okokból Bentoiutól is megtagadták, hogy az általa választott tárgyban folytasson tanulmányokat, csak ez az ő esetében a bukaresti zenekonzervatóriumot jelentette. 1954-ben Ligeti újabb látogatást tett Kelet-Romániában, és átutazhatott Bukaresten Constanța-ba menet, ahol a Fekete-tenger mellett szabadságát töltötte. Ekkorra azonban már megkomponálta a *Román concertót*.

44 Bianca Țiplea Temeș személyes közlése 2014. szeptember 12-én. Az „oligo-chordikus” kifejezés az „oligosz” görög szóból ered, amelynek jelentése „kevés”. Egy oligo-chordikus skála csupán három vagy négy hangból áll – vagyis kevesebből, mint egy pentaton skála –, és rendszerint valamilyen régebbi népi hagyományhoz tartozik. A „pillérhangok” a fő hangok, mint amilyen a „tonika” a dúr vagy a moll skálában.

45 György Ligeti *Edition*, 7, Sony 01-062309-10 (1998), ismertető, 8.

senyben, ahol tovább változtatja az időtartamviszonyokat, felemeli a skála negyedik fokát, és újraformálja és meghosszabbítja a későbbi frázisokat. A változtatások szerények ahhoz a briliáns újraterejtéshez képest, amellyel a *Kürttrió* második tételét a negyedik zongoraetüddé („Fanfares”) változtatja. A következtetés azonban csak az lehet, hogy minden kompozíció élő organizmus, amely alkalmas a revidálásra, míg egy valóságos, létező népzenei dallamon nehezebben változtatunk.

Lehetséges, hogy mindkét dallamban ugyanannak a népzenei anyagnak a pontatlan emléke testesül meg. Bármi legyen is a magyarázat, kétségtelen, hogy Ligeti a világ különböző részein kivételes tudást halmozott föl a népzenevel és meghatározó jellegzetességeivel kapcsolatban. Lenyűgözte a poliritmikus bonyolultság (például a Banda Linda zenéjében), csakúgy, mint a temperálatlan harmóniak és skálák, valamint a nyugatitól különböző előadási tradíciók és kulturális kontextusuk. Ha kifelé olykor ambivalensnek látszott is azzal kapcsolatban, hogy zenéje mennyire áll közel eredeti népzeneihez, belsőleg, ahogy az emigrációban töltött évek sokasodtak, egyre inkább azonosult gyermekkori gyökereivel és azzal a zenével, amely először felkeltette érdeklődését. Akár inspirálták a népi modellek, akár nem, zeneszerzőként ösztönösen hozta létre dallamait az első papírra vetett kottafejtől az utolsóig. S Ligeti nemcsak komponált dallamokat, hanem idézte is őket, utalt rájuk. *Szüksége volt* rájuk, különösen életének későbbi szakaszában, ahhoz, hogy azonosulni tudjon azzal a történelmi kánonnal, amelyből zenéje kisugárzott, és még inkább ahhoz, hogy lecsendesítse egyre mélyülő nosztalgiáját ama kulturális környezet iránt, amelynek a körülmények kényszere folytán hátat kellett fordítania.

Andantino moderato, piacevole ♩ = 40-42 (♩ = 80-84)

Andante con moto ♩ = 100
cantabile, semplice ma espressivo

Nem szerepel a *Musica ricercatában* és a *Bagatellekben*

7a-b kotta. 1. és 3. kottasor: Enescu 5. szimfóniája II. tételének kezdete kíséret nélküli brácsán; 2. és 4. kottasor: Ligeti Hegedűversenye II. tételének kezdete szólóhegedűn. A nyílak a két dallam hasonló lefutású frázisait kötik össze.

Függelék: a *Kürttrió*val kapcsolatos kritikai reakciók

A német nyelvű Európában a kritika a Musikprotokoll révén, vagyis az 1984-es grazi Stájer Ősz Fesztiválon csapódott le, amelyen Ligeti számos fontos művét előadták. Ezzel párhuzamosan a „György Ligeti: personal style – avant-gardism – popularity” címmel megrendezett szimpóziumon többek között Elmar Budde, Christian Martin Schmidt, Monika Lichtenfeld, Hermann Sabbe, Rudolf Frisius és Martin Zenk tartottak előadást, és „végül is gondoskodtak a kritikus hangokról [...] Ligeti legújabb fordulatát a hatvanas évek avantgárd elveinek elhagyásaként értékelték”.⁴⁶

Amikor 2000 februárjában egy háromnapos beszélgetést folytattam Ligetivel, akkor a zeneszerző a grazi kongresszus időpontját tévesen 1983-ra tette. A „reakciósság” vádja azonban továbbra is fájdalmas volt számára, hasonlóan Brian Ferneyhough „támadásához” (ahogy Ligeti nevezte), amelyre a *Kürttrió* freiburgi előadása előtt került sor. Ligeti szerint Helmut Lachenmann „a legfontosabb zeneszerzők egyike volt, akik ellenem fordultak”. Különös tehát, hogy Lachenmann összegyűjtött írásai között (1966–1995) nem találunk utalást a *Kürttrióra*, sőt Ligetinek a *Lontanót* követő más kompozícióira sem. 1969-es, 1976-os, 1982-es (ez a *Kürttrió* bemutatójának éve) és 1990-es írásaiban egyaránt a Penderecki, Ligeti és bizonyos fokig Kagel által a 60-as években követett irányzatot teszi kritika tárgyává. Az szerinte „regresszív”, „züllesztő hatású”, és „kompozíciós visszafejlődést” jelent, „társadalmunk anakronisztikus burzsoá étvágyának igazolását”, habár elismeri, hogy műveiket „az avantgárd gondolat újonnan kivívott szabadságának kifejeződéseként [...] a kifulladás szeriális utópiák hasznos korrekciójaként értelmezték és üdvözölték”.⁴⁷

Nagy-Britanniában nagyrészt kedvezően fogadták az új *Triót*, habár Keith Pottert zavarták „érzelgősebb, neoromantikus” vonásai, amelyeket „érdektelennek és érvénytelennek” talált „az *Atmosphères*, a 2. vonósnégyes vagy a *Kamaraverseny* Ligeti-jével összehasonlítva”.⁴⁸ 1983 szeptemberében a Berlini Fesztivál egy négy hangversenyből álló sorozattal emlékezett meg a zeneszerző 60. születésnapjáról; a koncertekre a komponista jelenlétében került sor. „Report from Berlin” („Jelentés Berlinből”) című írásában Jeffrey Bossin a *Kürttrióról* szólva megemlítette Ligeti (immár) „határozottan defenzív hangját”, és azt, ahogyan a zeneszerző a zenekritika változó szemléletét ironikusan jellemezte: a 20. század elején a zeneszerzőket modernségük miatt marasztalták el, míg ma, éppen ellenkezőleg, a műveket „nem belső esztétikai értékeik szerint”, hanem „a korszerűség esztétikai kategóriája” szerint értékelik.⁴⁹

Fordította Malina János

46 Ld. Lee Peter Oswald: „Ligeti-Personale und Symposium in Graz”, *Österreichische Musikzeitschrift* 39/11. (1984. november), 596–598.; és Otto Kolleritsch (szerk.): *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*. Wien: Universal Edition, 1987 (Studien zur Wertungsforschung 19).

47 Ld. „Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik” (1969), 247–257.; „Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort” (1971/2.), 93–97.; „Zum Problem des musikalisch schönen heute” (1976), 104–110.; „Affekt und Aspekt” (1982), 63–72.; „Zum Problem des Strukturalismus” (1990). In: Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*. Hrsg. Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, 83–92.

48 *Classical Music* 1984. április 7., 18.

49 *Current Musicology* 37/38. (1984), 233–239.

ABSTRACT

RICHARD STEINITZ

THE INNATE MELODIST

This article argues that, alongside his modernist credentials, György Ligeti was more than any of his avant-garde colleagues an instinctive melodist. I suggest that this underrated aspect of Ligeti's art was temporally, but only partially, submerged by the innovative techniques of the 1960s, and in Ligeti's later music became increasingly significant, contributing greatly to the stature, breadth and accessibility of his work overall.

Richard Steinitz is a composer, musicologist, and Emeritus Professor at the University of Huddersfield. After graduating from King's College, Cambridge, he studied composition with Goffredo Petrassi in Rome. He founded the Huddersfield Contemporary Music Festival in 1978 and he was for twenty-three years its Artistic Director, for which he was awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours of 1996. His illustrated history of the Festival, *Explosions in November*, was published by the University of Huddersfield Press. A Hungarian translation of his award-winning book on György Ligeti (*György Ligeti: Music of the Imagination*, 2003) has recently been published in Hungarian by Editio Musica Budapest.

Brauer-Benke József

A HANGSZERIKONOGRÁFIAI ADATOK ORGANOLÓGIAI ELEMZÉSE*

A megfelelő szintű forráselemzés és tárgymorfológiai vizsgálat lehetővé teszi a hangszer típusok tér- és időbeli elterjedésének feltárását. Ezért egy komparatív tárgymorfológiai vizsgálat, amely jól dokumentálható történeti és kellő számú recens regionális adatra támaszkodik, és a történeti források által feltárt interetnikus érintkezéseket is figyelembe veszi, felvetheti a tárgymorfológiai egyezésekből adódó történeti kapcsolatok lehetőségét. Ez azonban semmiképp nem jelenti azt, hogy a történeti anyag ábrázolásain fellelhető látszólagos hasonlóságok önmagukban is messzemenő következtetések levonására alkalmasak lennének.

A népi hangszerek történeti hátterének kutatása a zenetudomány speciális területe, az organológia feladatköre, amihez leginkább néprajzi és történelmi ismeretek szükségesek. Emiatt a hangszeres népzene kutatói a történeti adatokat esetlegesen vagy egyáltalán nem vizsgálták, és így sajnálatos módon teret engedtek a hagyományőrző zenészek laikus, tudományosan nem igazolható elméletei elterjedésének. Ennek következményeképpen megfelelő néprajzi vagy történészi képzettség nélkül, a szomszédnépi kölcsönzések és interetnikus kapcsolatok figyelmen kívül hagyásával a magyar népi hangszerek eredetét jellemzően az ókori ázsiai magas kultúrák körében vagy akár a Kárpát-medence paleolit időszakában keresgéljük.¹ Posztromantikus, nemzetépítési célú írásaikban ezek a városi értelmiség hagyományőrző szubkultúrájából kikerülő művészek a neofolklorizmus jegyében született „vallásos” küldetéstudatú, az „ősi” forráshoz való visszatérésükkel, a történeti tények figyelmen kívül hagyásával az áltudományosság kategóriájába tartozó elmélkedéseket produkálnak.

A hangszer-történeti kutatásokban az organológia (hangszerismeret) tudománya, a régészeti anyag és a nyelvészet etimológiai adatainak felhasználásán túlmenően, gyakran alkalmazza a művészettörténet ikonográfiai és ikonológiai módszertanát, amelyet a műalkotások leírásánál és értelmezésénél használnak. Az ikonográfia leíró, osztályozó és rendszerező tudománya a 19. században alakult ki és a

* A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Csajághy György: *A magyar népzene bölcsője: Kelet*. Pécs: Alexandra, 1998; Juhász Zoltán: *A zene ősnyelve*. Budapest: Fríg kiadó, 2006.

témák, témakörök, valamint ezek művészi megjelenítésének a kutatásával, tehát a műalkotások formai részéhez kapcsolódó tartalmakkal foglalkozik. Az ikonográfia az ábrázolásokat szöveges forrásokhoz kapcsolja, ami segíti a látott kép értelmezését, és ezek alapján az imádkozó nővel szemben térdelő, őt üdvözlő angyal mindig Gábiel, a téma pedig az angyali üdvözlés. Ezen túlmenően az ikonográfia szöveges források segítségével határozza meg az ábrázolás témáját, valamint ezek segítségével tudja megfejtetni a jelentést hordozó elemeket. Például Szent Pétert kulccsal ábrázolják, mert Krisztus rá bízta a mennyek országának a kulcsait.² Az ikonológia a műalkotások valóságos jelentéseinek és tartalmi összefüggéseinek a feltárással foglalkozik, és a tulajdonképpeni tartalmat, a jelentés mélyebb (az ikonográfia módszerével fel nem tárható) rétegeit kutatja. Egy műalkotás egy adott korszak szellemi életének kifejeződése, és a mű kordokumentumnak tekinthető, amelyen leképeződnek az adott korszak hétköznapi, filozófiai, vallási irányzatai.

Erwin Panofsky a műalkotások értelmezése szempontjából háromféle értelmezési szintet különböztetett meg.³ Az első réteg a jelenségértelmelem, vagyis a preikonografikus leírás, amelyhez a képen levő formák azonosítására van szükség, és bár a szemlélő az érzéki tapasztalataira támaszkodhat, de emellett szükséges az adott korszak ábrázolási módjának, azaz a stílusnak az ismerete is. A következő az ikonografikus értelmezési stádium, amelynek alapján a formák preikonografikus leírással történt azonosítása után ikonografikus elemzéssel feltárható a képek, történetek és allegóriák azonosítása az előzetes irodalmi ismeretek segítségével. A harmadik szinten az ikonológia az ábrázolás lényegi értelmét tárja fel, amely nem tudatos része a műnek, mert az alkotó azt ösztönszerűen jeleníti meg, ezért ez a jelentéstartalom a szemlélődés során vagy a szövegből sem derül ki, és szükséges hozzá a kor szellemiségének az ismerete. A preikonografikus és ikonografikus értelmezési réteg esetében háttérismeretekre is szükség van. A preikonografikus leírásnál az egyes korszakok ábrázolási stílusainak ismerete elengedhetetlen az ábrázolás felismeréséhez, az ikonográfiai elemzésnél pedig az egyes személyek, jelenetek ábrázolásainak ismerete, vagyis a típus történet segít a típusba sorolásnál. A hangszer történet-kutatásban általános hibának tekinthető az a módszer, amikor a középkori kolostorok falifreskóin látható hangszerábrázolásokat, a nyilvánvaló morfológiai különbségek ellenére, a recens hangszerkultúra hangszereivel hozzák összefüggésbe, mint például a román kutatók azon megállapítása, hogy az észak-moldvai (bukovinai) és az olténiai kolostorok 16–17. századi falifreskóin látható, visszahajló kulcsszekrényű, hosszú nyakú lantok a koboz hangszertípust ábrázolják.⁴ Vagyis az ikonológiai értelmezéshez szükséges a korszak szellemiségének, az irodalomnak, a filozófiának, a vallásnak, az organológiai elemzéshez pedig a különböző hangszer típusoknak az ismerete.

2 Máté, 16:19.

3 Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, 263.

4 Tiberiu Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului roman*. București: ESPLA, 1956, 105.

Az organológia, vagyis „általános hangszerismeret” kifejezéssel kapcsolatban megjegyzendő, hogy a hazai egyházzeneészek azt félreérthető módon a legtöbbször „orgonaismeret” (ami organológia lehetne) jelentéstartalommal használják.⁵ Ehhez kapcsolódóan az ikonográfiai adatok félreértelmezésének talán legismertebb példája Szent Cecília ábrázolása, akit egy fordítási hiba következtében leginkább orgonával ábrázolnak.⁶ Szent Cecília a 3. század közepén élt ókeresztény vértanú, a középkor végétől a tizennégy segítő szent egyike, és ünnepét a 6. század óta november 22-én ülik.⁷ A 6. század óta ábrázolják a vértanú nők sorában, kezdetben attribútum nélkül, majd kereszttel, a vértanúk koronájával, mécsessel vagy fáklyával, galambbal, karddal, a 15. század végétől pedig, főleg a németalföldi és kölni festők egy hordozható, kisméretű ún. portatív orgonával kezdték el ábrázolni.⁸ (1. kép) A 16. század és a barokk kor képein az egyházi zene védőszentjeként már nagyobb orgonán játszik, illetve a zenészek védőszentjeként egyéb hangszereken is muzsikál, mint például Artemisia Gentileschi itáliai festőnő 1620 körüli festményén *lanton*, Nicolas Colombel 1694-es festményén *viola da gambán*, Wouter-Pietersz Crabbe Le Jeune holland festő 1720 és 1740 között készült festményén *hegedűn*.

Franciaország északi részén, Boulogne-Billancourt településen található Szent Cecília plébánia patrónusszobra a muzsika védőszentjeként egy „lírát” (valójában *phorminxot*) tart a kezében. Az ókori görög líra (λύρα) vagy helytelen elnevezéssel „járomlant” (valószínűleg a német Jochlaute tükörfordítása) több hasonló felépítésű hangszer gyűjtőfogalma, ebből következően az ikonográfiai elemzések visszatérő problémája, hogy a lírát és a lantot összekeverik. Mivel az etimológiai szótár sem különíti el a két hangszertípust, mert mint írják: „Latin eredetű szócsalád; vö. lat. lyra 'lant; lírai költészet, dal', lyricus 'lantjátékhoz tartozó, lantos, lírai; lantos költő, ódaköltő’”,⁹ ezért nem meglepő, hogy az Iliász IX. énekében Devecseri Gábor fordításában a *lyra* és a *phorminx* helyett szintén a *lant* elnevezés szerepel: „Sát-raihoz s bárkáihoz értek a műrmidonoknak: ott lelték: / lelkét csengő lanttal vidította, / szép díszes lanttal, melynek húrlába ezüst volt”.¹⁰

Sajnos olykor még szakemberek leírásában is „lant” szerepel a líra helyett, mint például a Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményének Michel Dorigny 17. századi rézmetszete címében: *Apolló a Parnassuson lanton játszik*, illetve a Nemzeti Galéria éremtár gyűjteményében, ahol Juhász Gyula 1910-es évek elején készített

5 <http://lexikon.katolikus.hu/O/Orsz%C3%A1gos%20Magyar%20Organol%C3%B3giai%20T%C3%A1rsas%C3%A1g.html>

6 Szent Cecília zsolozsmájának antifónáit a passió szavaiból állították össze, és a laudes 1. antifónája szerint: „Cantantibus organis, Caecilia soli Domino decantabat dicens” vagyis „[a]z orgonajátéka [valójában a hangszerek zenéje] kíséretében Cecília egyedül az Úrnak énekelt.”

7 „Cecilia, Saint”. In: *Encyclopædia Britannica*. Ed. Hugh Chisholm. Cambridge University Press, 1911, 296.

8 Reinhold Hammerstein: „Caecilia”. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, 2. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 1995, 309–317.

9 *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* (a továbbiakban: TESz), I–III. Főszerk. Benkő Loránd. Budapest: Akadémiai Kiadó, II., 1970, 775.

10 Homérosz: *Iliász*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Európa kiadó, 1985, 119.



1. kép. Bartholomäus oltár mestere: Szent Cecília (1501–1503)

bronzplakettje a *Nő lanttal* címet viseli.¹¹ Ezek után már nem meglepő, hogy az interneten is széles körben elterjedt téves megnevezés eredményeképpen Medgyessy Ferenc 1957-ben készített, eredetileg *Éneklő lány* című, Balatonfüreden látható köztéri szobrának *Lantpengető lány* a címe,¹² és még egy, a művészettörténeti alapoktatásban olvasható elemzésben is lant szerepel a *kithara* (líra) helyett¹³ (2. kép a 210. oldalon). Ami azért is zavaró, mert a történeti áttekintések alapján az ókori görög kultúra köréből a líratípusú hangszerek (*phorminx*, *khelüsz líra*, *barbitosz* és *kithara*) nagyszámú ábrázolásával ellentétben egyetlen, a Kr. e. 300–250 körüli időszakra datálható, a boiótiai Tanagrából származó rövid nyakú lanttípus-ábrázolást ismerünk¹⁴ (3. kép a 210. oldalon). A lírával ellentétben az ókori görög kultúrára egyáltalán nem jellemző a lant használata. Ráadásul a két hangszer közötti különbség elég nyilvánvaló, mert a lírák felépítésüket tekintve a lantoktól abban különböznek, hogy nincs nyakuk, fogólapjuk, és a húrok teljes hosszukban, lefogás nélkül szólalnak meg.

11 http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap/apollo_muksak-michel-8770; és <http://mng.hu/gyujtemeny/no-lanttal-49711>. Megjegyzendő azonban, hogy a múzeumi anyagban az alkotás megnevezését olykor problémás megváltoztatni, mert nemcsak a leltárkönyvekben kellene átírni, de az alkotásra való korábbi szakirodalmi hivatkozásoknál is zavart okozhat az átnevezés.

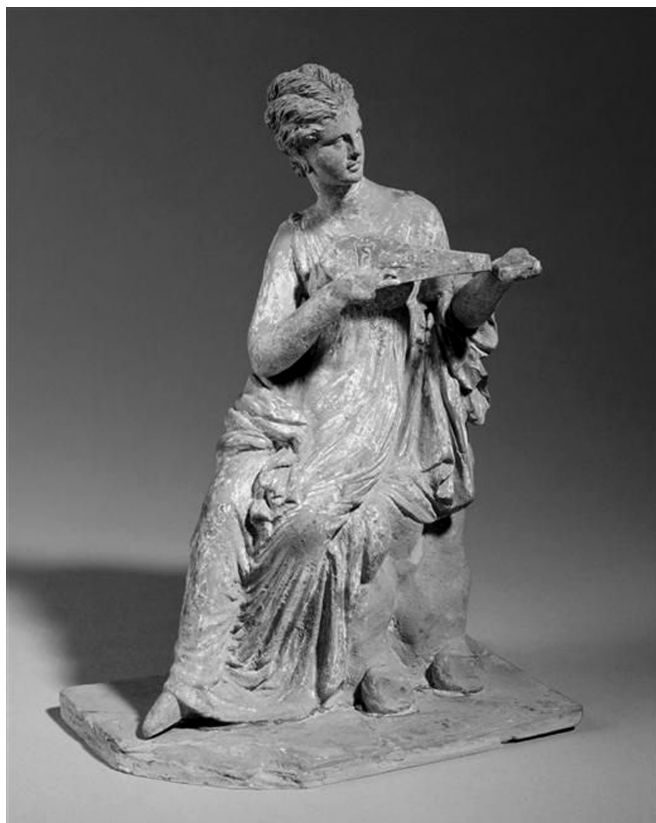
12 https://www.kozterkep.hu/~/2164/lantpengeto_lany-szobra-balatonfured-medgyessy_ferenc-1957.html

13 <http://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/muveszettortenet/muveszettortenet-12-efolyam/absztrakcio-es-realizmus-hataran/medgyessy-ferenc-eneklo-lany>

14 Brauer-Benke József: „A koboz hangszertípus történeti vizsgálata”. In: *Zenatudományi dolgozatok*, Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2016, 288–314.



2. kép. Medgyessy Ferenc, eredetileg Éneklő majd Lantpengető lány című köztéri szobra Balatonfüreden, 1957



3. kép. Rövidnyakú lanton játszó hölgyet ábrázoló, ókori görög kultikus terrakotta figura (Boiótia/Tanagra, Kr. e. 4. szd.)

A történeti áttekintések arra is rámutatnak, hogy a lírát nem a görögök találták fel, mert a líratípusú hangszerek legkorábbi ábrázolása Mezopotámia korai dinasztikus időszakából, a Meszylim-korból (Kr. e. 2650) származó hengerpecséten látható, és az első dinasztia időszakából (Kr. e. 2450), Ur városából (Tell el-Mukajjar, Irak) számos ábrázolás és hangszerlelet is előkerült¹⁵ (4. kép). A líra (λύρα) szó ismeretlen eredetű, de valószínűsíthetően nem görög és nem is indoeurópai.¹⁶ A görög mondai hagyomány szerint az első *khelüsz* (χέλυσ) vagyis „teknőc”-lírát Hermész készítette, aki Zeusznak, a legfőbb istennek, és a pleiádok egyikének, Maiának a gyermekeként az árkádiai Külléné barlangjában született, a barlangot elhagyva megbotlott egy alvó teknősbékában, és annak páncéljából készítette a hangszert. A teknősbékapáncélt marhabőrrel borította, a húrokat marhabéltől, a két járomkart kecskeszarvból készítette, majd az így feltalált hangszerezen pajzán dalt költött Zeusz és Maia együtt töltött éjszakájáról, ezért a lírával jellemzően az énekelt verseket kísérték. Hermész himnuszának keletkezése a 14. és a 26. olimpiák közé, vagyis a Kr. e. 7. század végére, vagy a 6. század elejére datálható.¹⁷ Később Hermész a még csecsemőkorában ellopott marhacsordáért cserébe a hangszert Apollónnak adta, aki rabja lett a líra hangjának, és az jellemző attribútumává vált (5. kép). Homérosz a Kr. e. 9. században *phorminx* vagy *kitharisz* néven az Odüsz-



4. kép. Sumér líra ábrázolása az első dinasztia időszakából (Kr. e. 2450), Ur városából



5. kép. Apollón *khelüsz* lírával (Delphoi, Kr. e. 460 körül)

15 Subhi Anwar Rashid: *Mesopotamien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984 (Musikgeschichte in Bildern, 2. Lieferung. 2.), 34–35, 50–51.

16 David Evan Creese: *The Origin of the Greek Tortoise-Shell Lyre*. Ottawa: National Library of Canada, 1997, 69.

17 Paul L. MacKendrick: *Classics in Translation*, I. Greek Literature. University of Wisconsin Press, 1959, 81.



6. kép. Múzsza phorminx lírával (Kr. e. 440–430)



7. kép. Apollón kitharával (Kr. e. 460–450)

szeiában és az Íliászban is megemlíti a hangszertípust, de a nyelvészeti kutatások szerint csak a *phorminx* hellén kifejezés, míg a *kitharisz* ázsiai eredetű¹⁸ (6. kép). A korai *kitharisz* és *phorminx* elnevezések után a *líra* és a *kithara* elnevezések először a Kr. e. 7. században jelennek meg, majd a *líra* elnevezés fokozatosan felváltja a *kithariszt*.¹⁹ A továbbiakban a *kithara* elnevezés a kis-ázsiai, dobozos testű líratípust jelöli, amely elsősorban a hivatásos férfi muzsikusok által használt hangszerként a Kr. e. 6. század végétől válhatott általánossá, és a vázaképeken, domborműveken ettől kezdve az archaikusabb *phorminx* helyett Apollón kezében is ez a hangszer látható²⁰ (7. kép).

Szintén következetlenséget tapasztalhatunk a furulya és a fuvola hangszerek szinonim jellegű használatánál, amely főleg az ókori szövegek magyar fordításában tapasztalható, ahol az akkád Tammúz (sumér Dumuzi) a siratókban, dalokban *furulyát* szólaltat meg,²¹ más értelmezés szerint viszont „flótájával” vagyis *fuvolájával* békítette meg Ereskigált, az alvilág királynőjét.²² Az organológiai szem-

18 Martin Litchfield West: *Ancient Greek Musik*. Oxford: Clarendon Press, 1992, 50–51.

19 Max Wegner: *Griechenland*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1970 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2. Lieferung. 4.), 46.

20 Sheramy D. Bundrick: *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005, 20.

21 Sz. A. Tokarev (szerk.): *Mitológiai enciklopédia*, I. Ford. Bárány György é. m. Budapest: Gondolat, 1988, 497.

22 „Ereskigál látja Tammúzt, hallja flótája zenéjét, / Nézi a víg táncosnőket – és szíve örömmre gyúl.” In: *Gilgames. Ékirásos akkád eposzok*. Ford. Rákos Sándor. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1986, 39.

pontból ellentmondásos fordításokra valószínűleg „a szerencsétlen flótás ~ fuvolás ~ furulyás” állandó szókapcsolat adhat magyarázatot.²³ Ezért a magyarban meghonosodott furulya és fuvola ajaksíptípusok következtelen megnevezése valószínűleg annak köszönhető, hogy az angol és a német nyelvben a *flute* és a *Flöte* kifejezés több hangszertípust jelölhet, emiatt jelzős szerkezettel utalnak az adott hangszertípusra (ang.: *transverse* vagy *vertical flute*, ill. ném.: *Querflöte*), és a tükörfordításokban nem ügyeltek a különbség jelölésére. A magyar nyelvben viszont a horizontálisan tartott és a hangszertest oldalán kialakított fúvónyílás segítségével megszólaltatott hangszert nevezzük *fuvolának*, míg a vertikálisan tartott, és a hangszer végén, a megszólaltatás módjától függően különböző szerkezetű (perem, ékvájatos, nyelv és ajakrés, illetve magrés) típusokat pedig *furulyának*.²⁴ A magyar nyelvben megjelenő megkülönböztetés is viszonylag késői, mert a nyelvújítási *fuvola* szavunk legkorábbi írott alakját 1832-ből, Benczúr Józseftől származtatják.²⁵

Mivel a legkorábbi fuvolatípusú hangszernek tartott ábrázolások az etruszk kultúrából, Volterrából a Kr. e. 3. századból és Perugiából a Kr. e. 1. századból származó urnákról ismertek, egy, a Kr. e. 22. század második felére datált Gilgames-eposzban szereplő hangszert *fuvolának* fordítani mindenképpen anakronizmus²⁶ (8. kép a 214. oldalon). Ráadásul az akkád szövegekben szereplő, a kvint hangköz jelölésére is szolgáló *embūbum* kifejezés valószínűleg nyelvsíp és nem ajaksíp hangszertípust jelöl.²⁷ A fuvola hangszertípus kialakulását illetően több mitologikus magyarázat ismert, amelyek alapján a hangszer kifejlesztőjeként a görög Pallasz Athéné, Hermészt vagy Pánt, az egyiptomi Oziriszt és az indiai Krishnát szokták említeni.²⁸ Ezek a félreértelmezések ismét csak a „fistula/flute” szó „síp” jelentés-tartalmú használatának köszönhetőek, mert az ikonográfiai adatok vizsgálata alapján jól elkülöníthető hangszertípusokról van szó.²⁹ Pallasz Athéné az *aulosz* (párosával használt dupla vagy szimpla nádnyelvsíp) feltalálója (9. kép a 214. oldalon), aki miután meglátta magát a víz tükrében, a felfújódó pofazacskók látványa miatt eldobta a hangszerét, amelyet Marszüasz, a szatír talált meg, és ő lett a hangszertípus mestere³⁰ (10. kép a 215. oldalon). A görög szövegekben a *szürinx*

23 TESz, I. 1967, 932.

24 Brauer-Benke: *A népi hangszerek története és tipológiája*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 87–128.

25 TESz, I. 1967, 997.

26 Günter Fleischauer: *Etrurien und Rom*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1964 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2. Lieferung 5.), 44–45., 78–81.

27 David Wulstan: „The Tuning of the Babylonian Harp”, *Iraq* 30/2. British Institute for the Study of Iraq, 1968, 215–228.

28 Ardal Powell: *The Flute*. New Haven–London: Yale University Press, 2002 (Yale Musical Instruments Series), 11.

29 A történeti etimológiai adatok alapján a „síp” szavunk a 12. századtól ismert terminus: „1138/1329: ’fúvással, illetőleg fújtatással megszólaltatható csőszerű hangszer’”; TESz 3. 1976, 544. Amivel az a probléma, hogy ez a meghatározás az ajaksípokra (csöves és edényes sípok, furulyafélék, fuvolák), a nyelvsípokra (klarinet és oboafélék, dudák) és az orgona sípjaira egyaránt vonatkozatható.

30 Sabrina Strohwalde-Klaus Junker: *Götter als Erfinder. Die Entstehung der Kultur in der griechischen Kunst*. Darmstadt/Mainz: Philipp von Zabern, 2012, 61–70.



8. kép. Etruszk fuvolás (Volterra, Kr. e. 3. szd.)

Ovidius *Átváltozásai* első könyvének története alapján a hangszer a későbbiekben egyre inkább összeforrt az árkádiai Pán és Szürinx nimfa történetével³². Az alexandriai görögök Oziriszt mint kultúrhérost tartották a *plagiaulosz* feltalálójának.³³ A görög *plagiaulosz* elnevezés először a siracusai Theokritosz (kb. Kr. e. 310–245) 29. idiliumában szerepel, és a 2. században élt görög nyelvész, Juliusz Pollux az *Onomasztikon* 4:81. részében azt írja, hogy a horizontálisan tartott *plagiaulosz* Líbiából származik.³⁴ Azonban egyelőre még vita tárgyát képezi, hogy az ókori etruszk, görög és római fúvótoldalékos, horizontális tartással megszólaltatott hangszertípusok (*plagiaulosz/tibia obliqua*), amelyek a hellenizmusnak köszönhetően egyiptomi és belső-ázsiai elterjedést is mutatnak, valójában ajkásípok vagy nyelvűsípok-e, vagy esetleg a mirliton rendszerű hang-

szó önmagában szintén félreérthető, mert nem feltétlenül a *pánsíp*ra utal, hanem általában a nádból készült fúvós hangszerekre. A biztosan a *pánsíp*ot jelentő megnevezés a *πολυκόλαμος σύριγξ* (*polikalamusz szürinx*, „több nádból álló szürinx”). Ezek alapján az ókori görögöknél nem túlságosan elterjedt *monokalamusz szürinx* (tulajdonképpen a nádból készített *peremfurulya*) feltalálója Hermész, a *polikalamusz szürinx*, vagyis a *pánsíp* feltalálója és névadója pedig a pásztorok félig kecsketestű, szarvakat viselő istene, Pán.³¹ Habár ismertek olyan ábrázolások, amelyeken Hermész pánsípval, az árkádiai pásztorok hangszerével őrzi a nyáját,



9. kép. Pallasz Athéné auloszon játszik (Kr. e. 4. szd.)

- 31 Kathleen Schlesinger: *The greek aulos, a study of its mechanism and of its relation to the modal system of ancient greek music*. Bouma's Boekhuis: Groningen, 1970, 79–80. Más értelmezések szerint a *monokalamusz* hangszernelnevezés a magrésfurulyákat jelölhette. Ld. Christopher Welch: *Six lectures on the recorder or other flutes in relation to literature*. Oxford University Press, 1911, 216.
- 32 Publius Ovidius Naso: *Átváltozások* „(Metamorphoses)”. Ford. Devecseri Gábor. Budapest: Magyar Helikon, 1975, 12–13.; Bryan P. Reardon: „Leucippe and Clitophon”. In: *Collected Ancient Greek Novels*. Transl. John J. Winkler. Berkeley: University of California Press, 2008, 272–273.
- 33 Schlesinger: i. m., 79.
- 34 Thomas J. Mathiesen: *Apollo's Lyre. Greek Music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1999, 194.



10. kép. Pallasz Athéné eldobja az auloszt és Marszüasz megtalálja (Kr. e. 440 körül)

szerek közé sorolhatók³⁵ (11. kép a 216. oldalon). Szintén vita tárgyát képezi, hogy ezek a fúvótoldalékos hangszerek vajon az előképei voltak-e az 1. században Indiában felbukkanó fúvótoldalék nélküli fuvolatípusoknak vagy sem, mindenestre a fúvótoldalék nélküli fuvola kulturális beágyazottságát jelzi, hogy Krisna (Visnu nyolcadik megtestesülése vagy avatárja) jellegzetes attribútumának tekinthető (12. kép a 216. oldalon).

Habár az oldalirányban tartott, ezért „fuvolatípusú”, nádból készült ajaksípnek értelmezett hangszerekről már a Rigvédában is említést tesznek, ábrázolás hiányában azonban nem mindig lehet az oldalsó irányban tartott ajaksípokat teljes bizonyossággal fuvolaként azonosítani, mert a megfújás módja miatt a peremfurulyákat is oldalirányban tartották.³⁶ (13. kép a 217. oldalon). Sajnos a megfelelő organológiai terminusok ismeretének hiányában, olykor még a zenetörténészek leírásaiban is „fuvolatartással” megszólaltatott furulyákról lehet olvasni, ami ilyen formában és ábrázolás hiányában félérthető.³⁷ Emiatt ha a szövegkörnyezetből egyértelműen nem lehet megállapítani, hogy pontosan milyen hangszerről van szó, akkor csak a történeti adatok összességének komparatív vizsgálata alapján lehet az adott hangszer típusára következtetni. Ezért egyelőre kérdéses, hogy a Kr. e. 8.

35 Brauer-Benke József: „A népi fuvolák története”. In: *Békés Megyei Múzeumok Közleményei*, 36. Békéscsaba, 2012a, 275–292.

36 Suneera Kasliwal: *Classical musical instruments*. New Delhi: Rupa, 2004, 85–86.

37 „Többek állítása szerint Baranya megyében, kivált Pécsen a fentebbiektől annyiban különböző kis furulya, vagyis tilinkót használnak, hogy ennek azon végén, melyen fúvatik, nyelve nincs, következésképpen mind a két vége üres, úgyhogy a tilinkón keresztül láthatni, ezen kívül nem is úgy fújják, mint más tilinkót, hanem mint a közönséges fuvolat oldalt.” Ld. Mátray Gábor: *A muzsikának közönséges története és egyéb írások*. Budapest: Magvető, 1984, 333.



11. kép. Egyiptomi plagiaulosz
(Kairó, Kr. e. 332–30)

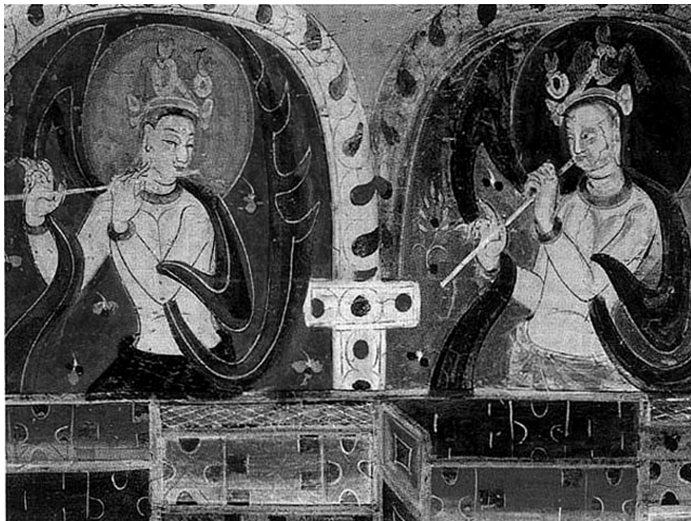


12. kép. Krishna fuvolával
(Somanathapura, 13. szd.)

század után keletkezett Rigvédában szereplő, oldalirányban tartott ajaksíp pontosan milyen hangszertípus lehetett, mert Indiában a fuvola legkorábbi ábrázolása Madhya Pradesh államban, Sánchiban maradt fenn, ahol a Kr. e. 1. századra datálható buddhista szoborcsoport ábrázolásai között már fellelhető, és a 2–4. században Gandhára, Amarávati és Mathurá művészetében már elterjedt hangszertípusnak számít (14. kép).³⁸ Az indiai fúvótoldalék nélküli típusok elterjedését igazolja, hogy Kínában a fuvola megjelenéséről a Han dinasztia időszakából (Kr. e. 206–Kr. u. 220) találunk először feljegyzést.³⁹ Ráadásul Csen Sou (233–297) 285-

38 Walter Kaufmann: *Altindien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2. Lieferung 8.), 66., 100.

39 Martin Gimm: „Das Yüeh-fu tsa-lu Tuan An-chien. Studien zur Gesichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der Tang-Dynastie”. In: *Asiatische Forschungen* 19. Wiesbaden: Harrassowitz, 1966, 224–230.



13. kép. Fuvola és peremfurulya (Dunhuang, 7. szd.)



14. kép. Indiai fuvola (Mathurá, 2. szd.)

ben a *Három királyság történetében* még azt is feljegyzi, hogy a fuvola a Kr. e. 2. században a „nyugati földek” (Ujgúria, Afganisztán, Észak-India) felől terjedt el Kínában⁴⁰ (15. kép a 218. oldalon).

40 Борис Львович Рифтин (Boris Lvovich Riftingin): „Из истории культурных связей Средней Азии и Китая”. In: *Проблемы востоковедения* 5., 1960, 119–132.



15. kép. Dizi fuvolákon és guan nyelvsípokon játszó hölgyek (Peking, 12. szd.)

A selyemút kereskedelmének köszönhetően nyugati irányban is elterjedtek az indiai fuvolák; a bizánci ábrázolásokban a 11. században bukkan fel először a hangszer.⁴¹ Az indiai ábrázolásokon Krisna leginkább pásztorlányok körében mutatkozik, akiket megtanít a fuvolajátékra, és a bizánci kéziratokban szintén pásztorhangszerként bukkan fel a fuvola: Szent Gergely szentbeszédeinek képi ábrázolásain rendszerint egy juhait őrző pásztor játszik rajta (16. kép). A görög kéziratokban Dávid király is gyakran fuvolán játszó pásztorként szerepel, és ez a Bizánc által közvetített, görög mitológiai elemeket is tartalmazó pásztoridill jelenik meg a 17–18. századi operák fuvolaalkalmazásában.⁴²

A hangszer típus ázsiai elterjedtsége, a 13. századból származó ún. „Kassai aquamanile” fuvolásábrázolása és nem utolsósorban a fuvolának a juhászok körében népi hangszerként való alkalmazása alapján olyan hipotetikus elképzelések is napvilágot láttak, melyek szerint a fuvola típusú hangszerek a legkorábbi időktől fogva jelen kell, hogy legyenek a magyarság zenei életében.⁴³ Az ikonográfiai adatok, a múzeumi tárgymag, a hangszer név-etimológiai vizsgálatok, és nem utolsósorban a Kárpát-medence és közvetlen környéke népei hangszerkultúrájának

41 Liane Ehlich: „Zur Ikonographie der Querflöte im Mittelalter”. In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, VIII. (1984), 197–212.

42 Powell: i. m., 8.

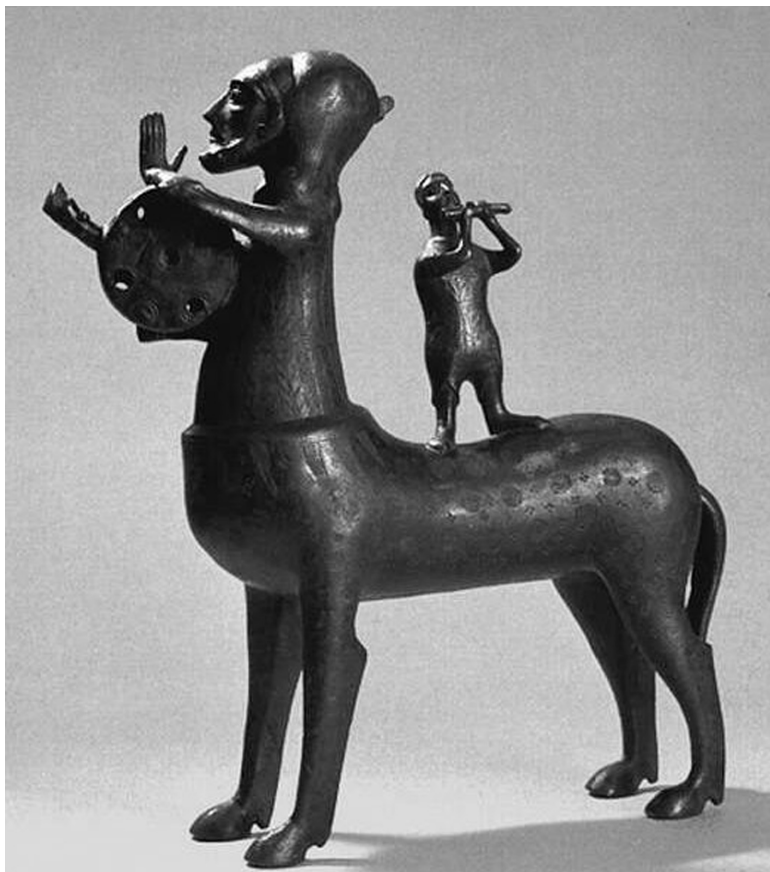
43 Juhász Zoltán: „Magyar pásztorfurulyások és hangszereik”. In: Agócs Gergely (szerk.): *A duda, a furulya és a kanásztülök*. Budapest: Planétás, 2001, 421–456.



16. kép. Bizánci fuvolás pásztorábrázolás (Taphou kódex, 11. szd.)

komparatív vizsgálata azonban sokkal inkább arra enged következtetni, hogy a népi fuvolák magyar nyelvterületen való megjelenése a merinó juh magyarországi elterjedésével hozható összefüggésbe, és a 18–19. század időszakára tehető, amikor az új juhajtával együtt a német és cseh-morva nyelvű pásztorok, az ún. birkások előbb a Dunántúlon, majd a Felvidéken is megjelentek.⁴⁴ A Kassai aquamanile esete egyben arra is rámutat, hogy a megfelelő organológiai ismeretek nélkül a régészeti leletek ikonológiai értelmezése is tévedéshez vezethet, mert ezt a keresztetes dobon játszó kentaur hátán álló fuvolajátékos ábrázolást a kereszténység előtti képzetekkel és a gyermekdalban megőrzött „sípval, dobbal, nádihegedűvel” gyó-

44 Brauer-Benke: *A népi fuvolák története*, 278–280.



17. kép. Kassai aquamanile (13. szd. eleje)

gyító sámánokkal hozták összefüggésbe⁴⁵ (17. kép). A 13. századi keresztény liturgiában azonban nem valószínű, hogy egy „pogány sámánt” ábrázoló vízöntő edényt használtak volna, ráadásul ez a bronz aquamanile egyértelműen görög hatást tükröző, bizánci eredetű munka, ahol a középkori istentiszteleteknél viszont gyakran használtak oroszlánt, griffet, lovast, illetve kentaurokat ábrázoló aquamanile-okat.⁴⁶ A keresztény liturgiában használt aquamanile-ok a 8–9. században Iránban jelentek meg, és főként a 11. századtól, bizánci közvetítéssel terjedtek el az egész késő középkori keresztény Európában.⁴⁷

Szintén téves és nemegyszer prekonceptcionális értelmezéseket is tapasztalhatunk a hosszúfurulya-ábrázolások történeti vizsgálatánál. Ezért a hosszú furulya-

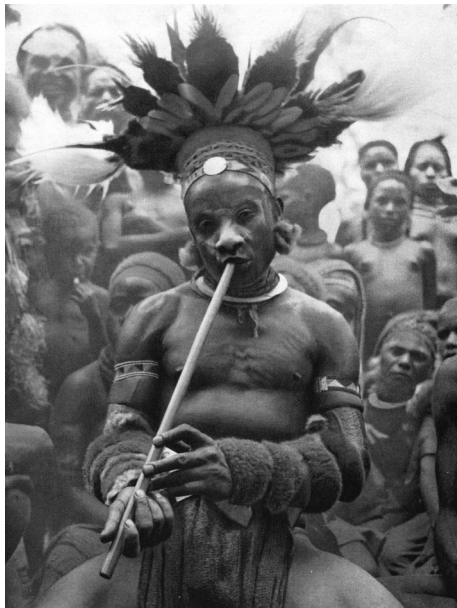
45 Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest: Magvető, 1977, 50.

46 Powell: i. m., 13.

47 Michael Hütt: *Quem lavat unda foris. Aquamanilien, Gebrauch und Form*. Mainz: Philipp von Zabern, 1993.



18. kép. Baskír peremfurulya (Baskíria, 1975)



19. kép. Pápua peremfurulya (Wahgi-völgy, 1965)

félék eredetét sem elégséges pusztán az ikonográfiai adatok vélt hasonlósága alapján vizsgálni, mert csak az írott források, az ikonológiai elemzések, az etimológiai és tárgymorfológiai vizsgálatok és nem utolsósorban a környező népek hangszerkultúrájáról összegyűjtött adatok összessége alapján lehet a történeti összefüggéseket feltárni. Pusztán a hasonlónak tűnő játéktechnika alapján még fényképes adatok birtokában sem lehet messzemenő következtetéseket levonni a hosszúfurulya-típusok morfológiai sajátosságait illetően, mert egymástól nagyon távol élő és történelmi kapcsolatban bizonyíthatóan nem álló népcsoportoknál megfigyelhető, hogy a látszólagos hasonló játékmód ellenére eltérő ajaksíptípusú hangszerket használtak.⁴⁸ Jó példa erre a hosszú furulyán játszó baskír és a pápua zenészeknek a kéztartás tekintetében nagyon hasonló játéktechnikája, annak ellenére, hogy a baskír *kuráj* elnevezésű peremfurulyán 4 felső és 1 alsó állású ujjnyílás, míg a pápua zenész hangszerén csak 4 felső állású ujjnyílás található⁴⁹ (18–19. kép).

A látottakat egzakt módon megjelenítő fényképeknél a figurális ábrázolások hangszerait sokkal nehezebben, csak egy komparatív organológiai vizsgálat keretében lehet azonosítani. Ezért egy 42.5 x 22 cm nagyságú sminkestálka kb. 5 cm-es

48 Brauer-Benke József: „A dunántúli hosszúfurulya történeti vizsgálata”. *Arrabona* L/1., 235–252.

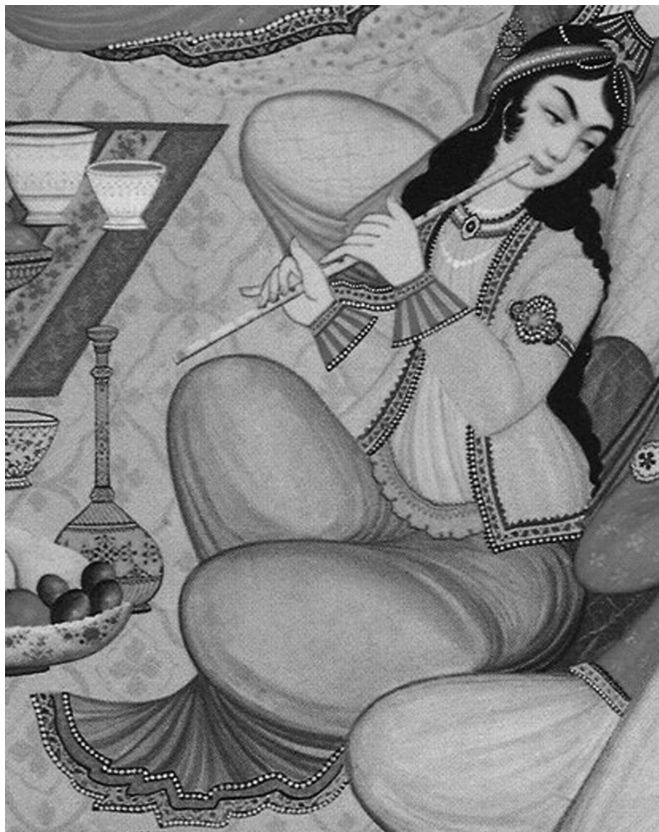
49 K. Vertkov–G. Blagodatov–E. Yazovitskaya (ed.): *Atlas muzykal'nykh instrumentov narodov SSSR / Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabiting the USSR*. Moskva: Izdatel'stvo Muzyka, 1975, 79.; és Paul Collaer: *Oceanien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1965 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 1. Lieferung. 1.), 42.



20. kép. Kis hierakonpoliszi paletta (Kr. e. 3200–3000)

ábrázolása alapján a furulyatípus fúvószerkezetére, a hangszer játszólyukainak számára, s különösen azok átfújással képzett hangmagasságaira történő, messze-
menő következtetéseket levonni és a képen látható ókori hosszúfurulya-típust a
dunántúli magréstípusú hosszúfurulyákkal rokonítani túlzóan hipotetikus állí-
tás⁵⁰ (20. kép). Miután a bodzából készült magyar hosszúfurulyákon nincs a nádra
jellemző ízesülés, ami az észak-afrikai és a közel-keleti térségben széles körben el-
terjedt, *nāy* elnevezésű peremfúvós hosszú furulyák jellemző sajátossága, viszont
az ábrázoláson ez jól kivehető, valószínűbb hogy peremfurulyát ábrázoltak (21.

50 „A furulyás kéztartásából egyértelműen látszik, hogy a hangszer játszólyukai az első és második átfú-
jás közötti kvint, valamint a második és harmadik átfújás közötti kvart távolság áthidalására szolgál-
nak. Ez egyebek között pontosan megfelel a magyar hosszúfurulya hangrendszerének is. És, bár sa-
kált még senki sem látott furulyázni (talán még az alkotó sem), a hangszer tartásából az is gyanítha-
tó, hogy végén fúvós, dugós furulyát látunk, ezzel pedig a kvint-átfújásos furulyák köre tovább
szűkül, de a magyar hosszúfurulya még mindig ott van a lehetséges kései utódok között.” Juhász Zoltán:
„A magyar pásztorok zenei hagyománya”. In: Juhász Zoltán (szerk.): *Tanácskozás a pásztorművé-
szetről*. Budapest: MMA, 2015 (A Magyar Művészeti Akadémia konferenciafüzetek 10.), 99–128.



21. kép. Perzsa peremfurulya (Isfahan, 1669)

kép). Ilyen peremfúvós hosszú furulyák az egyiptomi Közép-Birodalom (Kr. e. 2160–1580) időszakából, a szakkarai nekropoliszban folytatott ásatásokból is előkerültek.⁵¹ Emellett a térségből magrés hosszú furulya típusok előfordulása sem a múltból, sem a jelenből nem adatható, ezzel szemben a peremfurulyák ábrázolása már az V. dinasztia (Kr. e. 2563–2423) időszakától folyamatosan fellelhető (22. kép a 224. oldalon). Ezért a szakértők körében nincs kétség afelől, hogy a késői predinasztikus korszak Nagada IIc/d vagy IIIa korszakára datált (Kr. e. 3200–3000) oxford paletta (egyéb elnevezései: kis hierakonpoliszi, Két kutya-, Ashmolean-paletta) furulyás zenész ábrázolásán egy a napjainkban is használatban levő, peremfújós *nāy* hosszúfurulya típus látható.⁵² Az ókori Egyiptom predinasztikus időszakának fontos települése, Nehen (a görög korban Hierakonpolis) templomának

51 Hans Hickmann: *Ägypten*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1961 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2. Lieferung. 1.), 114–115.

52 Scéhérazade Q Hassan–Jean During: „Nay” In: Sadie Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* 2. London: MacMillan Press, 1984, 751–752. ill. Hickmann: i. m, 18–19.



22. kép. Egyiptomi peremfurulya az V. dinasztia (Kr. e. 2563–2423) időszakából

„nagy fogadalmi letét” néven emlegetett tárgyleletei között található Oxford paletta a szemfesték szétdőrszölésére szolgáló paletták egyike, egy nagy leletcsoport része.⁵³ A palettán egy sakálmászkos vadász (Anubisz-kultusz) látható vadon élő kutyákkal, és a szimbolikus tartalmú események vagy a mitologikus-vallásos előadások jelenete arra utal, hogy minden teremtmény, amely az életben harcol egymással és széttépi egymást, a halálban egygé válik.⁵⁴ Emiatt az az értelmezés, miszerint a képen kecskenyájra támadó ragadozó állatok és Széth isten, a viszályok szítója láthatók, s ezen ellentétes erők összecsapása a juhait kereső pásztor témájával és a székelyeknél a téli napfordulón használatos, a fényt hozó Gyermekek születését ünneplő betlehemes játékkal hozható összefüggésbe, szintén erősen hipotetikus feltételezésnek tekinthető.⁵⁵

Az Ashmolean múzeum tárgyleírása alapján a paletta túloldalán látható, hosszú, kígyózó nyakú mitikus macskafele lények (serpopard serpent és leopard) díszítése az egykorú mezopotámiai ábrázolásokkal rokoníthatók.⁵⁶ A mezopotámiai hangszerábrázolások ikonográfiai tárgyú értelmezéseiben szintén megragadhatók a preconcepcionális hipotézisek, mint például egy az akkád időszakból (Kr. e. 2350–2170) fennmaradt 3,2 cm x 2,2 cm nagyságú hengerpecséten látható, vélelmezhetően valamely fúvós hangszert tartó, kb. 1 cm-es „sumér pásztor” zenészábrázolásánál, ahol a „hangszer tartása alapján” a magyar hosszú furulya őset lehetne felismerni.⁵⁷ A hengerpecséten az ún. Etana-eposz egy jelenetét, a med-

53 Diana Patch: *Dawn of Egyptian Art*. Metropolitan Museum, New York: Exhibition Catalogues, May 29, 2012, 139.

54 Whitney Davis: *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. University of California Press, 1992, 78.

55 Juhász: *Tanácskozás...*, 120.

56 <http://www.ashmolean.org/two-dog-palette>.

57 Juhász: *Tanácskozás...*, 122.



23. kép. Fûvós hangszer ábrázolása az akkád idôszakból (Kr. e. 2350–2170)

dôséget megszüntetô „szûlés fûve” megszerzésének heroikus küzdelmét ábrázolták egy tancélú állatmesével.⁵⁸ Etana, Kis (sumér település) királya, metaforikus képpel „a népek pásztora” volt, ez az elnevezés a királyok, uralkodók, katonai vezetôk címeként, a néprôl gondoskodó, azt tápláló, útmutató vezért, pártfogót jelképezte.⁵⁹ Ezért szintén erôsen hipotetikus az a felvetés, miszerint az ábrázolás analógiájaként felhozott „gyimesi farkasûzô pásztorokkal” lenne kapcsolatba hozható.⁶⁰ A szélesebb körû hangszer történeti áttekintések alapján leginkább az állapítható meg, hogy ahol állatokat ôriztek, ott általában valamilyen egyszerűbb ajaksíptípuson, (késôbb az olcsó gyári hangszerek megjelenésével már gyári minôségû nyelvsípon) játszva ütötték el az idôt a nyáj ôrzôi, azonban az egyszerűbb felépítésû ajaksípok sokszor a látszólagos hasonlóságaik ellenére sem hozhatóak történeti kapcsolatba egymással.⁶¹ Az akkád idôszak ominózus hangszerábrázolását illetôen szintén megállapítható, hogy mivel a térségbôl sem a múltból, sem a jelenbôl a magrês hosszú furulya típusok jelenléte nem adatolható, ezért a képen látható hangszer típus nagy valószínûséggel szintén a már említett ókori egyiptomi ábrázolásokon megjelenített és az ókori nyugat-ázsiai kultúrákban is elterjedt, illetve Észak-Afrikában, a Közel-Keleten és a Balkánon fennmaradt peremfûvós hosszú-furulya típusokkal hozható összefüggésbe.⁶² Emellett, a hengerpecsét kis mérete miatt teljes bizonyossággal még az sem megállapítható, hogy ajak vagy nyelvsíp típusú hangszer ábrázoltak (23. kép).

58 Hugo Gressmann: *Altorientalische Texte zum Alten Testament*. Berlin–Leipzig: W. de Gruyter, 1926, 235.; ill. Stephen Herbert Langdon: „The Legend of Etana and the Eagle”, *Babyloniaca* 12. (1932), 1–56.

59 Tokarev (szerk): i. m., 212.

60 Juhász: Tanácskozás..., 122.

61 Brauer-Benke: A dunántúli hosszúfurulya..., 246–248.

62 Joan Rimmer: *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum* London: British Museum, 1969, 19.

Összességében úgy tűnik, hogy a művészettörténet tárgykörében tapasztalható hangszerikonográfiai tévedések magyarázatának oka abban kereshető, hogy más tudományágakhoz hasonlóan, valószínűleg a német nyelvű tudományos szakterminológia hatására átvették a német hangszerelnevezések tükörfordításait, mint a *Jochlaute* tkp. „járomlant” líra jelentéstartalommal vagy a *Flöte*, ami önmagában egyaránt jelenthet furulyát vagy fuvolát is. Ezért a rosszul értelmezett terminusok hagyományozódása okozza az organológiai szempontból téves preikonográfiai és ikonológiai megállapításokat. Ezzel szemben a hagyományőrző zenészek körében megfigyelhető preconcepcionális jellegű hangszerikonográfiai értelmezéseknél tendenciózusnak tűnik egy ideológiai alapú megközelítés, és ezzel összefüggésben az ókori magas kultúrákkal való kapcsolat keresése.

ABSTRACT

JÓZSEF BRAUER-BENKE

ORGANOLOGICAL ANALYSIS OF MUSICAL INSTRUMENTS' ICONOGRAPHY DATA

All things considered, the erroneous iconographical identifications of instruments in the field of art history may be attributed to the tendency, also observable in other disciplines, to adopt literal translations of the German names of instruments under the influence of German technical terminology. An example of this type of error is the borrowing of the term *Jochlaute* (i. e. yoke lute) in the sense of lyra, and the borrowing of the term *Flöte*, a polysemous term meaning flute as well as cross flute. The transmission of such misidentified technical terms has led to preiconographical and iconological statements containing serious organological errors. Contrastingly, musicians committed to preserve the cultural heritage often display a highly tendentious, ideologically based approach leading to preconceptions in attempts to identify the iconography of various instruments and to a related tendency to seek links to the high cultures of Antiquity.

József Brauer-Benke (Budapest, 1970) studied ethnography, folklore, cultural anthropology, and African studies at Eötvös Loránd University in Budapest from 1995–2000, and from 2001–2004 he completed the Doctoral Programme in European Ethnology at the same institution. His doctoral dissertation examined the history of Hungarian folk musical instruments. He has been a lecturer in the African Studies Programme at Eötvös Loránd University in Budapest from 2003–2008, and has lectured at the Franz Liszt Academy of Music since 2008. He also worked in the Laczkó Dezső Museum in Veszprém from 2006–2007 as resident ethnographer and museologist. He currently holds an appointment as organologist and museologist at the Institute for Musicology in the Research Centre for the Humanities at the Hungarian Academy of Sciences. His publications focus on folk musical instruments and the history of folk society. His book about African folk musical instruments appeared in 2007, followed in 2014 by a typology and historical overview of the musical instruments of the Carpathian basin that was published in English translation in 2018. He is currently involved in comparative research into the history of European and African folk musical instruments.

A 20–21. századi zenetörténeti források hitelessége

Az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum
zenetudományi konferenciája

2019. május 30–31.

MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Terme
Budapest I., Táncsics M. u. 7.

Míg a régi zenetörténeti források hitelességét a muzikológusok rendszeresen vizsgálják, és a kutatás módszertanának alapvető eleme e források kritikai értékelése és kontextusuk feltárása-értelmezése, a 20–21. század zenetörténeti forrásai – legyen szó kéziratot vagy nyomtatott kottákról, kritikai-analitikus értékelésekről, visszaemlékezésekről, hangzó vagy audiovizuális, illetve *oral history* dokumentumokról – gyakran e kritikai mozzanat nélkül válnak a kutatás eszközeivé. A közelmúlt kutatását nagymértékben befolyásolják és megnehezítik a személyes emlékek, a hétköznapiakat meghatározó kapcsolatok, amelyek egy-egy zeneszerző vagy muzsikusként – Carl Dahlhaus szavával élve – „dicsfényét” erősítik. Jelen konferencia arra a módszertani kérdésre keresi a választ, miként alakítható ki, kialakítható-e egyáltalán a források kritikai olvasata az elmúlt százhusz év zenetörténetével kapcsolatban, illetve hogy a források kritikus értelmezése hozzájárulhat-e ahhoz, hogy a 20. századi magyar zenetörténet eseményeit, szereplőit újszerűen, apológiától mentesen közelítsük meg. Olyan előadók jelentkezését várjuk, akiknek húsz perces előadásai akár esettanulmányok, akár összefoglaló módszertani megközelítések révén elemzik a 20. századi zenetörténeti források hitelességével, azok kontextusával-értelmezésével kapcsolatban felmerülő problémákat. Téma-javaslatokat várunk továbbá a 20–21. századi magyar zenetudomány forráskutatási gyakorlatával, illetve annak módszereivel kapcsolatban is.

A konferencia az NKFIH 123.819-es számú, *Magyarország zenetörténete V., a 20. századi kötet előkészítése* című projekt keretében valósul meg.

A jelentkezéseket – amelyeknek egy csatolt fájlban tartalmazniuk kell az előadás címét és egy maximum 250 szóból álló előzetes tartalmi kivonatot – 2019. február 15-ig kérjük elküldeni a konferencia szervezőjének.

A konferencia szervezője:

Dalos Anna (dalos.anna@btk.mta.hu)

A konferencia programbizottsága:

Dalos Anna, Ignác Ádám, Kusz Veronika

K Ö Z L E M É N Y

Laki Péter

„NEKEM KÖZÉPPONT, NEKED PERIFÉRIA”*

Gondolatok Kodály nemzetközi recepciójáról

Élénken emlékszem 1967. március 6-ára, amikor megtudtuk, hogy elhunyt Kodály Zoltán. Tizenhárom éves voltam, és a budapesti XIII. kerületi zeneiskolában, a Fürst Sándor (korábban, és ma ismét Hollán Ernő) utcában ültem Fürjes Lajos tanár úr szolfézsosztályában. Fürjes tanár úrnak könnyes volt a szeme, amikor közölte velünk a hírt. Mindnyájan mélyen meg voltunk illetődve. Átéreztük, amit Szabolcsi Bence sokat idézett nekrológiájában köztudottan így fogalmazott meg: „Szálfa dőlt ki közülünk...”¹ Véleményem szerint azért, mert ugyanez a kép Szabolcsi tizennégy évvel korábbi Sztálin-nekrológiájában is előfordul, még nem kell a mondatot feltétlenül semmitmondó frázisnak tartani, bármennyire kínos is egyébként az egyezés. Hogy mennyire találó a kifejezés Sztálinra, az más lapra tartozik; Kodállal kapcsolatban mindenestre kimond valamit, ami jelenlegi témánk, Kodály nemzetközi recepciója szempontjából fontos. A szálfa *közülünk* dőlt ki, a kimagasló egyéniség egy közösség része volt, egy közösségé, amelyre a kimagasló egyéniség döntő hatással volt. Hiszen aligha akadt Magyarországon olyan zenész, aki ne tanult volna Kodálynál vagy egy Kodály-tanítványnál, aki ne ismert volna valakit a Tanár Úr környezetéből. Ez a személyes kapcsolat, vagy manapság inkább már csak annak emléke, máig része a magyarországi Kodály-képnek, és ezt a dimenziót nem könnyű külföldön érzékelteni.

A zeneszerző Kodály külföldi fogadtatása² nyilvánvalóan sokat szenvedett ettől a kontextushianyától. Természetesen olyan darabok, mint a *Háry János* szvit vagy a *Galántai táncok* a nemzetközi hangversenyrepertoárnak is szerves részei, de ez önmagában még nem elegendő annak az érzékeltetéséhez, hogy Kodály nemcsak egy

* A 2017. december 8-án a Zenetudományi Intézet Bartók-termében, a Kodály Zoltán születésének 135. és halálának 50. évfordulója alkalmából rendezett nemzetközi konferencián elhangzott, eredetileg angol nyelvű előadás írott változata.

1 Mint Péteri Lóránt egy tanulmányában megírta, Szabolcsi „e metaforát nem ekkor használta először nekrológiában. 1953 márciusában egy nagyon nagyhatalmú szovjet politikust búcsúztatott ugyanezekkel a szavakkal.” Ld. Péteri Lóránt: „Zene, oktatás, tudomány, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája (1948–1967)”, *Forrás* 39/12. (2007 december), 45–63., az idézet a 62. oldalon. Köszönöm Halász Péternek, hogy erre az egyezésre felhívta a figyelmemet.

2 Kodály zenepedagógiai munkásságának természetesen óriási hatása volt és van külföldön. Ennek méltatása a jelen tanulmányban nem célom.

a 20. századi, népdalokat feldolgozó nemzeti zeneszerzők nagy létszámú csoportjában, hanem olyan egyedi jelenség, aki senki másra nem jellemző módon egyesített magában nemzeti és nemzetközi vonásokat.³ Úgy látszik, a mai világban nem mindegy, hogy az a bizonyos szálfa a mi erdőnkben nőtt vagy valaki máséban, hogy „közülünk” dőlt-e ki, vagy nem. Az erdőn kívül másképpen látjuk a szálfát, mint ha a tövében állunk. „Ki gépen száll fölébe, annak térkép e táj...”

Igen tanulságos megnézni, hogyan írnak Kodályról a vezető nyugati enciklopédiák, általános zenetörténetek. Természetesen a legtöbb ilyen munka földrajzi, országról országra haladó beosztást követ. (Talán csak a második bécsi iskola szerzői, valamint Stravinsky és Bartók – a Pierre Boulez által a hatvanas években kanonizált „Ötök” – kapnak nemzetek fölött álló besorolást.) Ilymódon a zeneszerzők természetes kontextusukban jelennek meg ugyan, de ha ez a kontextus az egyetlen, akkor könnyen egyoldalú szemlélethez vezethet, és olyan szerzők, akik hangot akartak adni nemzeti hovatartozásuknak, könnyen nacionalista fényben tűnhetnek fel.

„Nationalism’: Colonialism in Disguise?” című tanulmányában Richard Taruskin a nemzetiességet „átoknak és kényszerzubbonynak” nevezi: az úgynevezett „perifériákról” származó zeneszerzők csakis országuk képviselőiként léphetnek a nemzetközi színpadra, ami egyszersmind azt is biztosítja, hogy soha ne szabadulhassanak meg másodosztályú címkéjüktől.⁴ Itt az idő, hogy ezeket a zeneszerzőket kiszabadítsuk a nemzeti kényszerzubbonyból, amelybe egyébként is csak a dolgokat egyoldalúan szemlélő muzikológusok bújatták bele őket, ők maguk sohasem érezték magukat ilymódon korlátozva. A megszabadítás egyik módja, ha nemcsak arról beszélünk, hogy ezek a zeneszerzők milyen forrásokat használtak (Kodály esetében ez természetesen a népzene), hanem arról is, hogy *hogyan* használták azokat. Gigantikus, ötkötetes zenetörténetében⁵ Taruskin maga is beéri a népzenei forrás pusztá megjelölésével: utal a paraszzenére és a népies műzenére mint elfogadott, illetve elutasított forrásokra, és a magyar modernisták „dilemmájáról” beszél: ők, úgymond, „egyszerre akartak a paraszzenét követve nemzetiek lenni és városias módon rafináltak mutatkozni.”⁶ Ez persze távolról sem dilemma, inkább tagadhatatlan létjogosultsággal rendelkező művészi program, amelyet Bartók és Kodály igen különböző módon, de egyforma hitelességgel valósított meg. Lehet, hogy Kodály műveinek harmóniai analízise nem volna annyira „érdekes”, mint Bartók darabjaié (Taruskin kerek negyven oldalon keresztül elemzi a bartóki összhangzattant általános zenetörténetében), de ez csak annyit jelent, hogy Kodály zenéjének specifikumát más módon kell megragadni – éppenséggel a bel- és külföldi kulturális források érzékenyebb feltárása révén. És ez az, amit nehéz meg-

3 Ld. Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007

4 Richard Taruskin: „Nationalism’: Colonialism in Disguise?”, *New York Times*, 1993. augusztus 22. Új utóirattal ld. Richard Taruskin: *The Danger of Music*. University of California Press, 2009, 25–29., ide: 26.

5 Richard Taruskin: *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

6 „...dilemma facing Hungarian modernists, who wanted equally to be national on the peasant model and to be sophisticated, which implied urbanity.” Uott, IV/376.

tenni mindaddig, amíg Kodály, vagy Vaughan Williams, vagy de Falla, ha egyáltalán szerepelnek összefoglaló munkákban, kizárólag mint „hazafiak” szerepelnek, mindenfajta nemzetközi perspektíva nélkül. Mintha ezek a zeneszerzők mást sem tettek volna egész életükben, mint a nemzeti zászlót lengették. Ideje, hogy a *Psalmus Hungaricus*ban a *Psalmus*ra is ugyanannyi figyelmet fordítsunk, mint a *Hungaricus*ra, és hogy Kodály mesterművét azokkal a húszas és harmincas években keletkezett nagy vallásos kórusművekkel vessük össze, amelyek közé nemcsak olyan „periférikus”, „kelet-európai” darabok tartoznak, mint Janáček *Glagolita miséje* és Szymanowski *Stabat matere*, hanem például a francia Honegger *Dávid királya* és az ugyancsak francia Stravinsky *Zsoltárszimfóniája* is.

Nemzeti „kényszerzubbonyában” Kodály az általános zenetörténetek lapjain elsősorban mint etnomuzikológus és pedagógus szerepel. Nemzetközi kontextusban ritkábban találkozunk a nevével; ha mégis, mint például Carl Dahlhaus egy enciklopédiacikkében, ott a szerző, számunkra talán meglepő módon, a *Háryt* Brecht és Weill *Mahagonnyjával* asszociálja, azon az alapon, hogy mindkettő „színpadi tablók nyitott formájára” épül.⁷ Egy másik kézikönyben Michael Beckerman, a cseh zene szakértője és Jim Samson lengyel specialista Jaromír Weinberger *Švanda, a dúdásával* állítja párhuzamba a *Háryt*:

Mindkét operának népi hőse van [...] aki tehetséges, de ugyanakkor mihaszna [ne'er-do-well], mindketten mítikus utazásokat tesznek kifinomult zenei alvilágokba (a Jégkirálynő birodalma, vagy a bécsi udvar), ahol a hős beleszeret egy hideg, kifinomult nőbe [sic]. Végül mindkét hős visszatér a falujába, hála ártatlan, de igen eltökélt kedveseiknek, akik mint angyali figurák jelennek meg, éles ellentétben az elkényeztetett „városi”, csábító dámmakkal. Így az egész nemzetet egy nagy képzelőtehetséggel megáldott, de kissé felelőtlen férfi elemként és egy megbízható, nehézkes [stolid] de bájos és naiv női elemként ábrázolja. Mindkét műben a hallhatóan nemzeti fogantású zene mint az erény visszatérő szimbóluma jelenik meg.⁸

Tekintet nélkül arra, hogy mennyire jogosult az összehasonlítás, és eltekintve egyes pontatlanságoktól, annyit bizonyosan elmondhatunk, hogy itt történt egy bizonyos kezdeti kísérlet a nemzeti határok túllépésére és annak a kérdésnek a felvetésére, hogy milyen tágabb esztétikai és dramaturgiai célokat szolgálhat a folklór mint zenei stílus (Beckerman és Samson számára például az „erény szimbóluma” lehet.)

7 *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*. Freiburg: Herder, 1979. Ld. Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften*, 1–10. k. Laaber: Laaber, 10. k. (2207), 614.

8 Both operas deal with a folk hero... who is gifted yet also a kind of ne'er-do-well, and both feature monomythic journeys into a kind of sophisticated musical underworld (the kingdom of the Ice Queen and the court of Vienna) where the hero loses his heart to a cold, sophisticated woman. Finally, both heroes are returned to their villages through the interventions of their innocent yet determined sweethearts, who stand out as angelic figures in stark contrast to the spoilt, manipulative 'urbane' women who seduce them. Thus the nation itself is represented both by an imaginative and virile yet slightly irresponsible masculine element and a reliable and stolid yet sweet and naïve feminine side. In both these works audibly national music is used as a recurring symbol of virtue. Michael Beckerman–Jim Samson: „Eastern Europe, 1918–45”. In: *Man and Music: Modern Times*. Ed. Robert P. Morgan. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 1993, 133.

Talán a zenetörténeti kézikönyveknél is termékenyebb párhuzamot kínál fel két zenekari kompozíció, melyet ugyanaz a zenekar három hónapon belül mutatott be: Kodály zenekari *Concertójára* és Stravinsky *Symphony in C* című művére gondolok. Mindkét darabot a Chicagói Szimfonikusok rendelték meg fennállásuk 50. évfordulójára, olyan zeneszerzők műveinek társaságában, mint Darius Milhaud, Nyikolaj Mjaszkovszkij és William Walton, hogy az azóta feledésbe merült neveket ne említsük. Nem Kodály volt az egyetlen magyar azokban az években a chicagóiak műsorán. Ha Bartók nevét hiába keressük is, ott volt Zádor Jenő (1894–1977), aki 1939-től élt Amerikában, valamint Kürthy Zoltán (1902–1954), 1935 és 1943 között a New York-i Filharmonikusok brácsa-szólamvezetője, akinek egy zenekari scherzóját Dmitri Mitropoulos is elvezényelte (ennek felvételét 2010-ben adták ki CD-n).⁹

A zenekari *Concerto* egyike volt Kodály legfontosabb külföldi megrendeléseinek, és egyike azoknak a műveknek, amelyekre a legkevésbé sem lehet ráhúzni a nemzeti „kényszerzubbonyt.” Nem mintha a darab nem volna tele magyar vonásokkal: a pentaton nyitótéma és a gyakori kadenciális kvartugrások pillanatnyi kétséget sem hagynak efelől. De a mű elemzői az utóbbi negyven évben, Bónis Ferentől Dalos Annáig újra meg újra a barokk, vagyis nemzetközi kapcsolatokra hívták fel a figyelmet.¹⁰ Dalos analízisében különös hangsúlyt fektetett a „magyar” és „német” elemek szintézisére. Nincs okunk arra, hogy a magyar stíuselemeket mint „nemzeti” megnyilvánulásokat tárgyaljuk: ezek egyszerűen Kodály személyes stílusának részei. A pusztá dallammotívumoknál és azok eredeténél érdekesebb, hogyan dolgozik velük a zeneszerző, hogyan hoz létre belőlük *pièce bien faite*-et („jól megcsinált darabot”).

Igen tanulságos Dalos Anna részletes elemzését Martha Hyde-nak a Stravinsky-szimfóniáról szóló tanulmányával együtt olvasni.¹¹ Az amerikai szerző által felvázolt általános neoklasszicizmus-elmélet egy része meglepően jól illik Kodály művére is, annak ellenére, hogy, mint Dalos megállapítja: más neoklasszikusokkal ellentétben Kodály „nem stilizál, nem teszi idézőjelbe mondandóját, nem képviseli az új tárgyszerűség eszméjét...”¹² Ugyanakkor Hyde a neoklasszikus stílusutánzásoknak négy különböző fajtáját különbözteti meg Stravinskynál, melyek közül az egyik elég közel jár ahhoz, amit Kodálynál találunk. Az „eklektikus” (*Fúvósoktett*), a „tiszteletteljes” (*Pulcinella*) és a „dialektikus” (*The Rake's Progress*) mellett definiálja a „heurisztikus” utánzást is: a szóhasználat problematikus és félrevezető, de az adott összefüggésben rámutat valamire, nevezetesen a klasszikus formáknak arra a „mélyreható vállalására” (*deeper engagement*), amelynek nincs szüksége konk-

9 Kürthy 1923-ban lett a Filharmonikusok tagja, először mint hegedűs. Zongoristaként és karmesterként is szerepelt.

10 Ld. Bónis Ferenc: „Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében.” In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Editio Musica, 1977, 217–35; Dalos: i. m., 291–312.

11 Martha Hyde: „Stravinsky's Neoclassicism”. In: *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Ed. Jonathan Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 115–22.

12 Dalos: i. m., 312.

rét idézetekre ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen. Hyde példája erre éppen a *Symphony in C*, melyben, mint írja, „két stílus ütközik”¹³, aminek eredményeképpen „új módon valósulnak meg olyan klasszikus értékek, mint a rend, világosság, egyensúly és formai szépség”. Stravinsky szimfóniája állandóan hivatkozik klasszikus mintákra (Hyde különösen közeli párhuzamokat talál Beethoven I. szimfóniájával, amely szintén C-dúrban van). Ez a minta a 20. században „a konkrét múltból egy csak most kibontakozó jövő irányába halad”¹⁴. Stravinsky mintegy „újra felfalálja” a klasszikus mintát, a maga „kulturális tudatával és kreatív emlékezetével”. Ugyanakkor Hyde megjegyzi, hogy ez a folyamat kiteszi a művet az eredetiség hiánya vádjának¹⁵, és annak a véleményének ad hangot, hogy majd az időben utolsóként megjelenő kategória, a „dialektikus imitáció”, fogja ezt kiküszöbölni.

Ha megpróbáljuk Hyde „heurisztikus imitációját” Kodály *Concertójára* vonatkoztatni, a már Bónis által is megfigyelt neoklasszikus vonásoknak tágabb esztétikai jelentőségére jöhetünk rá.

Kodálnál is új értelmet és funkciót kap egy klasszikus forma (itt: a barokk ritornello concerto), mindenfajta barokk dallami vagy harmóniai elem alkalmazása nélkül. Elképzelhető volna, hogy Kodálnak minden Stravinsky iránti antipátiája ellenére (hiszen, mint tudjuk, a másik Stravinsky-szimfóniát, a Háromtétéleset „nagyon unalmasnak” találta)¹⁶ Kodály és Stravinsky esztétikai célkitűzései között a harmincas években mégiscsak volt valami hasonlóság?

Úgy érzem, hogy Kodály igazi jelentőségét akkor érthetjük meg igazán, ha egyszerre látjuk őt mint a magyar erdőben felnőtt „szálfát” és a nemzetközi irányzatokkal kapcsolatban és dialógusban álló zeneszerzőt. A külföldi Kodály-irodalomban meglehetősen ritka az ilyen átfogó szemlélet. Ebből a szempontból érdekes egy 1968-ban (Kodály halála után egy évvel) megjelent olasz nyelvű munka, Franco Abbiati négykötetes zenetörténetének 20. századi része. Ebben találjuk a következő sorokat, amelyek éppen az anekdotikus elemek és a tudományos megállapítások egymásmellettisége és egymást megvilágító jellege révén tudnak fontosat mondani:

Néhány évvel ezelőtt abban a szerencsében volt részünk, hogy megismerhettük Kodályt a velencei lagúnán, utolsó olaszországi látogatása alkalmából. A nyolcvanas éveiben járó zeneszerző, rugalmas mint a nád [szálfá?], élénk szemekkel és reneszánsz kecskeszakállal, a velencei fesztivál vendége volt, ahol utolsó szimfóniáját adták elő, azt a művet, amelyen egy évtizeden keresztül dolgozott, és amelyet végül Arturo Toscanini emlékének ajánlott. Vele volt igen ifjú felesége [...] aki éppolyan boldog volt, mint ő, hogy a Canal Grandén gondolázhatott, és hogy a szimfónia olyan nagy sikert aratott a Fenice színházban.¹⁷

13 Hyde: *Stravinsky's Neoclassicism*, 115.

14 Uott, 121.

15 Uott, 122.

16 Kodály Zoltán: „Velenice után.” In: uő: *Visszatekintés*, 3., Budapest, Argumentum, 2007. 454. Ld. Dalos: i. m. 291.

17 Noi s'ebbe la fortuna di conoscere Kodály pochi anni fa sulla laguna veneziana, per il suo ultimo viaggio in Italia. L'ottuagenario musicista, elastico come un giunco, l'occhio vivacissimo e il viso incorniciato

Ez után a bevezetés után tér rá Abbiati a *Psalmus Hungaricus* méltatására.

A szabad rondó formájú mű a kifejezés őszinteségével és szinte vad energiájával hatott, az anyagnak azzal a tisztaságával, amelyből teljesen hiányzott mindenfajta iskolához való kötődés és mindenfajta akadémizmus [...] Itt is, mint mindig, felismerhetők Kodály meloszának nemzeti forrásai. A népzene hangjai és színei azonban olyan élénk invencióval és erővel emelkednek a művészet magasságaiba, és annyira erős az a képessége, hogy országa dalainak hieratikus értelmét megőrizze, és földalatti energiájukat, kirobbanó, imádkozó, könyörgő jellegüket kidomborítsa, hogy még egy földrajzilag távoli közönség is értékeli alapvetően regionális nyelvezetét.¹⁸

A Kodállal való személyes találkozás segített Abbiatinak abban, hogy kiszabadítsa a zeneszerzőt a kényszerzubbonyból, és hogy a *Psalmus*ban ne csak a *Hungaricus* lássa. Abbiati számára Kodály nem egyszerűen egy irányzat képviselője volt, hanem olyan jelenség, amely túlmélt a pusztai irányzaton, s ez valóban az első lépés a zene mélyebb megértése felé.

Vannak olyan zeneteoretikusok, akik azt vallják: nem szükséges semmit tudnunk a zeneszerzőről ahhoz, hogy a zenéjét értékeljük. A zene, úgymond, magáért beszél. Valójában azonban a zene igen ritkán beszél magáért: a legtöbbször olyan zenének felé gravitálunk, amelyekhez valamilyen személyes élmény folytán már eleve van valami közünk. Vagy ha nincs, és a darab felkeltette az érdeklődésünket, akkor már csak kíváncsiságból is meg akarjuk tudni, ki a szerző. A zene csak akkor kezd majd önmagáért beszélni, amikor már legalább egy pár lépést tettünk abban az erdőben, ahol a szálfák nőttek.

Az antropológiában sokat beszélnek „emikus” és „etikus” megközelítésekről, vagyis az adott kultúrán kívül, illetve azon belül álló szemlélő nézőpontjáról. Sokak szerint a kutatónak meg kell őriznie kívülálló mivoltát, különben elveszíti objektivitását. Valójában azonban a legtöbbször bizonyos szempontból kívül-, más szempontokból belülálló vagyunk. Kodály nemzetközi fogadtatásában mindvégig probléma volt, hogy a kívül- és belülálló között nem volt eléggé élénk és alapos a kommunikáció. Ezért azon kell lennünk, hogy tanuljunk egymástól és kölcsönösen gazdagítsuk egymásnak a zeneszerzőről és műveiről alkotott felfogását.

da un ciuffo di pizzato rinascimentale, si trovava ospite di Venezia per l'esecuzione a quel festival della sua ultima sinfonia, lavoro intorno al quale aveva lavorato una decina d'anni, dedicandolo poi alla memoria di Arturo Toscanini. Era con lui la sposa giovanissima... felice come lui d'avventurarsi in gondola sul Canal Grande, felicissima del successo che la sinfonia aveva conseguito al Teatro La Fenice. Franco Abbiati: *Storia della musica*, 4., „Il Novecento”. Milano: Garzanti, 1968, 708-709.

18 Edificio architettato in libera forma di rondò, che lascia una intensa impressione di sincerità espressiva, di potenza quasi selvaggia, di purezza consustanziale ossia monda dalle tare delle suggestioni di scuola e dall'accademismo formale. Anche qui, come sarà sempre di poi, si riconoscono le sorgenti nazionali alle quali ricorre spontaneamente il melos kodaliano. Ma la vivacità inventiva e la forza d'inalzare ad altezza d'arte le voci e i colori della canzone del popolo, e insomma la capacità di trattenere il profondo senso ieratico o di valorizzare drammaticamente la sotterranea energia dei canti della terra singoli e collettivi, prorompenti, oranti e supplichevoli, sono tali che riesce al compositore di far apprezzare la sua tavolozza fundamentalmente regionale anche ad ascoltatori di sensibilità più lontana. Abbiati, I.m. 710-711.

ABSTRACT

PETER LAKI

ONE PERSON'S CENTER, ANOTHER'S PERIPHERY:

Some Thoughts on the International Reception of Zoltán Kodály's Music

While Kodály's image in Hungary is, to this day, defined primarily by his personal image as handed down through the generations, his international reception has been hampered by a tendency to regard him as little more than a representative of musical nationalism. We have to work to bring these two perspectives closer to one another, by communicating to the world who Kodály really was, and by emphasizing those musical techniques and aesthetic positions in his oeuvre that transcend mere folklorism. (The full English text of the conference lecture is available upon request.)

Peter Laki, a native of Budapest Hungary, graduated from the Franz Liszt Academy (now University) of Music in 1979 and received his Ph. D. from the University of Pennsylvania in 1989. He served as Program Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2005 and taught courses at Case Western Reserve University, Kent State University, John Carroll University and Oberlin College between 1990 and 2007. In 2007, he joined the faculty of Bard College in upstate New York as Visiting Associate Professor of Music. Dr. Laki is the author of numerous musicological articles and the editor of *Bartók and His World*, a collection of essays and documents published by Princeton University Press in 1995. He writes program notes for many orchestras and performing arts organizations around the country and has lectured at many international conferences. In September 2017, he was one of three keynote speakers at an international Bartók symposium held in Budapest.

RECENZIO

Szabó Ferenc János

VARRÓ MARGIT ÉLETMŰVE

*Ruth-Iris Frey-Samlowski: Leben und Werk Margit Varrós.
Lebendiger Musikunterricht im internationalen Netzwerk.
Mainz, London (et al): Schott, 2012*

Megkésett recenziót kell az olvasó elé tárnom – a késelem a recenzens hibája –, de ha a késelemet nem is menti, talán mégis aktualitást adhat a beszámoló, hogy Varró Margit idén 40 éve, 1978-ban hunyt el. Róla és írásairól szól Ruth-Iris Frey-Samlowskinak a frankfurti Hochschule für Musik und Darstellende Kunst-hoz benyújtott, 2012-ben – Varró születésének 130. évfordulója alkalmából – könyv formában is megjelent zenetudományi doktori disszertációja.

A Magyarországon valószínűleg kevésbé ismert Frey-Samlowski¹ zongoraművész, zongoratanár és zenetörténész. Zongorapedagógiai elvei szorosan Varró Margit elveire épülnek, s úttörőnek számít a téren, hogy a gyermekek izomzatához alkalmazkodva klavikordot is használt a zongoraoktatásban. Detmold, Frankfurt am Main és Zürich zeneművészeti főiskoláin tanított zenepedagógiát és zongora módszertant, Németországban és azon kívül is tartott előadásokat és koncertezett. Zenetudományi disszertációja 14 évnyi kutatás eredménye, publikációs listája 158 tételből áll. E recenzió sajnos abban az értelemben is megkésett, hogy a recenzeált kötet szerzője a könyv megjelenése után nem sokkal elhunyt.

Frey-Samlowski disszertációjának kiindulási pontja egy mély belső érdeklődésből fakadó kérdés: kicsoda az a Margit Varró, akinek a *Der lebendige Klavierunterricht* című kötete napjainkig alapműnek számít a német nyelvű országok zeneoktatásában? (9.)² Az előszóban a szerző nagyon sok kutatási hiányt sorol fel: Varró Margit életrajza, különösen a korai évek ismeretlenek, kortársaival – főleg Kodálylyal, Dohnányival, Leo Kestenberggel stb. – való kapcsolata feltáratlan. Nemzetközi viszonylatban jobbra ismeretlen, legalábbis a magyar nyelven nem tudók számára.

A disszertáció ennek megfelelően két nagy fejezetre tagolódik: az első Varró Margit életrajzát ismerteti, míg a második életművének forráskritikai vizsgálatát kínálja. A szerző alaposága minden tiszteletet megérdemel. Az életrajzot kutatók

1 A szerző életrajzát a férjétől, Wolfgang Samlowskitól kapott adatok alapján közlöm.

2 A zárójelbe tett számokkal a recenzeált könyv oldalszámaira utalok. Amikor lábjegyzetekre hivatkozom, a „lj.” rövidítést használom.

többnyire Varró 1976-ban Magyarországra küldött „életmű-albumára”, interjúira, illetve az unoka, Gabriella Varro nyilatkozataira hagyatkoznak. Ezeket Frey-Samlowski is felhasználta, azonban ahol csak lehetett, igyekezett felkutatni a primer forrásokat, s a családi levelezést is vizsgálta (46.).

Varró gyermekkorát egy 1941-es amerikai interjú, valamint Varró Margit fia, Stephan Varró visszaemlékezései alapján tárgyalja. Itt kell kitérnünk egy sajnálatos forrás-kettéágazásra. Frey-Samlowski 2011-ben védte meg disszertációját, mely már a rákövetkező évben meg is jelent. Nyilvánvaló, hogy nem ismerte Ábrahám Mariann nyolc évvel korábban, szintén Varró Margitról írt értekezését, ugyanis a Varró-életmű ismertté tétele iránt mélyen elkötelezett Ábrahám disszertációja ekkor még csak magyar nyelven, a Zeneakadémia Könyvtárában volt hozzáférhető, s csak 2017-ben jelent meg nyomtatásban.³ Így válik érthetővé, hogy Frey-Samlowski nem ismerhette azt az 1975-ben magnókazettára rögzített hangfelvételt sem, melyen az idős Varró Margit mesél életéről, s melynek tartalmát David Stolzman, Varró egyik utolsó növendéke bocsátotta Ábrahám Mariann rendelkezésére 2002-ben, s amelyet Ábrahám csak a disszertációjában tett közzé.⁴ Figyelemre méltó és egyben sajnálatos, hogy Ábrahám és Frey-Samlowski nem igazán reflektáltak egymás munkáira.⁵

Az életrajzi fejezetet olvasva időnként az lehet az érzésünk, mintha a szerző az életműalbum tételeit látná el magyarázatokkal, ugyanakkor bizonyos esetekben hirtelen kinyit egy ajtót, s ilyenkor rendkívül érdekes leírásokat kapunk. Például azon elgondolkozva, hogy vajon Varró tanulhatott-e Bécsben zongorázni, részletes képet ad a korabeli bécsi zeneoktatásról (27–28.), amely Varró szempontjából nézve elsőre irrelevánsnak tűnhet, ennél azonban több: Varró tanulmányainak kontextusa. Ebből ugyanis kiderül, hogy milyen volt akkoriban az egy fokkal még magasabb képzés, mint amit Budapesten lehetett kapni. Magyar zenetörténeti szempontból nagyon hasznos leírást kapunk az 1933-as Liszt-versenyéről, melynek zsűrijében Varró Margit is helyet foglalt. Mivel az első budapesti Liszt-versenyéről számos legenda mellett igen kevés konkrét dokumentum maradt fenn,⁶ még azt

3 Ábrahám Mariann: *Varró Margit és személyének korszakalkotó jelentősége*. DLA disszertáció, LFZE, 2003. A disszertáció a Zeneakadémia honlapján a megtekinthető disszertációk között nem szerepel. Könyvben megjelent: Ábrahám Mariann: *Varró Margit és személyének korszakalkotó jelentősége. A zenei hallás és pszichológia szerepe a zenetanári munkában*. Saarbrücken: GlobeEdit, 2017.

4 Uott, 9–12., angol nyelven: 12–15.

5 Frey-Samlowski Ábrahám Mariann 2000 előtti publikációiból bár említ néhányat, de – a *Der lebendige Klavierunterricht* különböző közreadásait leszámítva – érdemben nem tárgyalja őket. Ábrahám disszertációjának könyvváltozatában nem említi Frey-Samlowski kutatásait, pedig utóbbi könyvről online elérhető recenzió is megjelent: Bernhard Billeter: „Die Klavierpädagogin Margit Varró”. https://www.musikzeitung.ch/de/rezensionen/buecher/2015/12/varro.html#_WztIffV9jIU (a közzététel dátuma: 2015. december 3.). Köszönöm Gádor Ágnesnek, hogy felhívta a figyelmemet erre a recenzióra.

6 A témához lásd továbbá: Molnár Szabolcs: „A sajtó tükre – Fischer Annie győzelme az 1933-as versenyen”. *Szabad Választók*, <http://www.szv.hu/cikkek/a-sajto-tukre> (2004. szeptember 9.). Megjegyzésre érdemes, hogy Hernádi Lajosnak az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumában jelenleg feldolgozás alatt álló hagyatékában jelentős idevonatkozó forrásanyag található.

sem bánhatjuk, hogy a leírás kevésbé Varró Margitról, mint inkább általában véve a versenyről szól (80–84.).

Varró Margit leszármazottai közül, akit lehetett, Frey-Samlowski felkeresett, sőt, a színes fotók alapján gyanítható, hogy Varró életének helyszíneit is meglátogatta. Személyes élményeinek frissessége átüt írásán, különösen a Varró Margit fiának életéről, valamint Varró különböző utazásairól szóló részek ragadják magukkal az olvasót. Varró Margit családjának, férje életútjának és leszármazottai életének részletekbe menő ismertetése lenyűgöző és egyben szórakoztató is (19–21., 29–40.). A szerző időnként hosszás nyomozásba is bonyolódott kutatásai során, s ezeket izgalmasan tudja az olvasó elé tárni, például a Varró és a frankfurti Hochféle Konservatorium közti kapcsolat feltárása során egyetlen újságcikk alapján elindulva egy egész lokális kultúrkört tárt fel (174–177.).

Varró Margit saját fellépéseinek, illetve növendékhangversenyeinek műsorairól dátum szerinti listák tájékoztatnak (70., 78–80., 237–239., 240–241.).⁷ Ezek tanulmányozása alapján figyelemre méltó Varrónak a preklasszikus repertoár iránti kiemelt érdeklődése. 1909. február 12-én egy, a zenei rokokót bemutató zenetörténeti hangversenyen csembalón játszott (67.), s ugyanebben az évben „Alte Musik” címmel publikált írást a *Pester Lloyd* tárcarovatában (106.).⁸ Rövid ideig tartó budapesti koncerttevékenysége (1905–1917) során repertoárján Domenico Scarlatti, J. W. Haessler, Muffat, Fr. Couperin, Rameau és persze Johann Sebastian Bach műveit is megtaláljuk (70.). Később, amikor első amerikai éveiben (1939–1943) újra koncertezéssel kellett pénzt keresnie, műsorain Scarlatti, Couperin, és Bach műveit is játszotta (237–239.). Tanárként is előszeretettel fordult a régi zene felé: első növendékhangversenyének (1924. január 6.) műsora egy kivétellel Mozart előtti zenéből állt, közte olyan szerzők műveiből, mint Frescobaldi, Lully, Rameau, a Bach-fiúk közül Philipp Emanuel és Wilhelm Friedemann (78–80.).⁹ Bartókkal való ismert munkakapcsolata okán nem csodálkozhatunk azon, hogy a magyar zeneszerzők közül Bartóktól szerepel a legtöbb mű a növendékhangversenyek repertoárján. Bartók mint előadóművész is nagy hatással lehetett Varró Margitra: feltűnően nagy hasonlóság található Bartók szólórepertoárja és Varró saját, valamint növendékhangversenyeinek műsora között.

7 A többnyire az életműalbum alapján összeállított listákhoz egyetlen tételt tehetünk hozzá az MTA BTK Zenetudományi Intézet *Budapesti hangversenyek 1900-tól napjainkig* elnevezésű adatbázisa segítségével: Varró 1917. december 23-án a Zeneakadémia Nagytermében is fellépett egy kamarazenei hangversenyen, ahol többek között Weiner Leó Op. 8-as Balladájának előadásában is közreműködött. A koncertről ld.: (g. ö.): „Hangverseny”. *Pesti Napló* LXVIII/316 (1917. december 25.), 11. A koncert linkje az adatbázisban: <http://db.zti.hu/koncert/koncert,,Adatlap.asp?kID=5856> A koncert pontos műsorát a korabeli hangversenykritika alapján ismerjük.

8 Margit Varró: „Alte Musik”. *Pester Lloyd Morgenblatt* LVI/265. (1909. november 9.), 1–3.

9 Amerikai növendékhangversenyeinek műsorát nem lehet igazán könnyen rekonstruálni, ugyanis a Frey-Samlowski által megadott táblázatban (240–241.) egyes, több tanárhoz tartozó növendékhangversenyek műsorai szerepelnek. Azonban ebből is kiemelhető Couperin és Domenico Scarlatti mellett Benedetto Marcello vagy Caspar Ferdinand Fischer neve, tőlük feltételezhetően szóló zongoraművek hangzottak el.

A régi és új iránti nyitottság nemcsak a hangversenyzésben mutatkozott meg Varró Margitnál, hanem előadásai, sőt előadás-sorozatai témáinak összeállításában is. A Kabos Ilona–Kentner Lajos művészpár által szervezett zenés délutánok keretében megtartott 12 részes – Frey-Samlowski által óvatosan 1930–1931-re datált, de valószínűleg 1932 utáni – előadássorozatban Jemnitz Sándor, Lajtha László és Tóth Aladár mellett ő is lehetőséget kapott egy előadásra (99.). Ez a felépítés inspirálhatta a későbbi, már saját maga által szervezett zenetörténeti, illetve zeneelméleti előadás-sorozatait. Zenetörténeti előadásai igen nagy időszakot öleltek fel: az élszó mellett élő vagy hanglemezes hangzó példákkal illusztrálva a primitív zenétől kezdődően a zongorairodalomtól távol álló területeket – a többi közt Palestrinát, a madrigált, a barokk és romantikus operát – is feldolgozva egészen a kortárs zenéig haladtak (100–101.).¹⁰ Ezek az előadások képezték későbbi amerikai egyetemi zenetudományi kurzusainak az alapját. Azonban figyelemre méltó, hogy Varró haladt a korrallal: míg az 1930-as évekbeli budapesti előadás-sorozatainak utolsó része Reger és Ravel után a „die neuesten Entwicklungen” volt (100.), a chicagói Sherwood Music School 1941–1942-es tanévében meghirdetett sorozata („The history of music and its cultural background”) utolsó három előadásának témája „Swing”, „Radio and Gramophones”, valamint „Music and Science” volt (251). Varró életművét tekintve minden várakozást felülmúl a swing külön előadásban való tárgyalása, kár, hogy nem tudunk róla többet.

Főleg nem magyar olvasók számára szolgálhat izgalmas gondolatmenetekkel a „Pädagogisches Quintett ungarischer Zeitgenossen” című alfejezet, melyben Frey-Samlowski a magyar zeneéletből kiemelve vizsgálja a Dohnányi, Bartók, Kodály, Weiner és Varró pályája közti kapcsolódási pontokat. Frey-Samlowski számos hasonlóságot talál a „Quintett” tagjainak életútjában és életművében: Weiner kivételével mindegyikük vidékről került Budapestre, mindannyian a Zeneakadémiára jártak, annak ellenére, hogy Bécsben magasabb szintű képzést kaphattak volna. Ha különböző szinten is, de mindegyikük foglalkozott zeneszerzéssel, előadóművészettel, zenei szakírással és pedagógiával, ráadásul mindegyikük a korszakhoz képest újfajta pedagógiai elveket vallott, voltak közös növendékeik, s többnyire játszották-vezényelték egymás műveit, és írtak egymásról (130–149.). Nemcsak ötletes gondolat, de valahol megtisztelő is, hogy egy jelentős, de talán itthon sem eléggé ismert magyar zenepedagógus ily módon a nemzetközileg ismert magyar zeneszerzők kontextusába kerül. A magyar olvasóban ugyanakkor felmerülhet a kérdés: a vizsgált egyezések valóban csak erre az öt nagyságra jellemzők a korszak magyar zeneéletéből? Némi kereséssel további példák is hozhatók, gondoljunk csak Kósa Györgyre, Faragó Györgyre, Hernádi Lajosra, Molnár Antalra, Kentner Lajosra vagy Kadosa Pálra. Lehet, hogy a Frey-Samlowski által amúgy igen alaposan kimutatott egyezések talán inkább a magyar zeneoktatás, illetve zeneélet jellegzetességeiből adódnak?

10 Az előadásokról Frey-Samlowski is idézi Máthé Miklósné érdekes beszámolóját: „Varró Margit életútja”. In: Varró Margit: *Tanulmányok, előadások, visszaemlékezések*. Vál., jegyz.: Veszprémi Lili. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 114–123., ide: 118.

Különösen gazdag Bartók és Varró, valamint Weiner és Varró szakmai kapcsolatának elemzése. Értékes adalék a Weiner–Varró-kapcsolathoz az az adat, mely szerint Varró Erica Morini 1941. januári chicagói koncertje alkalmával koncertismertetőt írt Weiner II. (fisz-moll) hegedű-zongoraszonátájáról (261.). A bartóki zongoraoktatás-koncepció kifejlődését testközelből láthatjuk, a *Mikrokosmos*ról Varró Margit szemszögéből kapunk képet (160.-tól). A szerző azt is felveti, hogy Bartók szívesebben dolgozott volna együtt Varró Margittal, mint Reschofsky Sándorral (154.), s hogy a *Der lebendige Klavierunterricht* első német kiadásával egy évben megjelent *Kezdők zongoramuzsikája* akár egy Varró inspirálta Bartók-zongoraiskolának is tekinthető (155–157., 416.).

Frey-Samlowski könyve sajnos nagyon megszenvedte egy alapos szerkesztő hiányát. Bár a kötet rendkívül gazdagon adatolt, a hivatkozások rendszere néhol átláthatatlan. Egymás utáni lábjegyzetek időnként betűről betűre ugyanazt a szöveget tartalmazzák (pl. 328–329. lj., 976–977. lj.). A 109. oldal után időnként ugyan felbukkan az „Ebda.” rövidítés, de ekkor sem következetesen: ugyanarra a kötetre a 93–94. és 148. lábjegyzetben változtatás nélkül, majd később már rövidítve (241., 381. lj.) hivatkozik a szerző. Egy-egy lábjegyzetet viszont csak rövidítve olvashatunk (502. és 520. lj.), nincs meg a hivatkozott kötetek teljes leírása, s a feloldást a bibliográfiában sem találjuk. Gazdag a könyv belső kereszthivatkozásokban, amelyek sok esetben nagyon hasznosak, néhány esetben viszont nem elégítik ki a lábjegyzetet jelölő szám által felkeltett kíváncsiságot, ugyanis ugyanarra a fejezetre utalnak, amelyben maguk is találhatóak (pl.: 287., 954., 990. lj.). Néhány lábjegyzet hiányzik (480., 499., 608. lj.), illetve két, a főszövegben hivatkozott táblázat a szerkesztés folyamán végül kimaradhatott a kötetből. További hiányosságként szövév tehető, hogy a képek jegyzékében hiányoznak a forrás- vagy lelőhely-megjelölések, és nincs a kötet végén névmutató, mely a disszertációhoz ugyan nem szükséges, de egy ilyen mennyiségű adatot tartalmazó könyv esetében igen hasznos lett volna. Frey-Samlowski számos elismert magyar szakember segítségét kérte és kapta is kutatásának magyar vonatkozású résztémáihoz (név szerint is említi Berlász Melindát, Gádor Ágnes, Somfai Lászlót, Laczó Zoltánt stb.). Ugyanakkor mivel a könyv jelentős részben Varró Magyarországon töltött időszakáról szól, s szerzője sok magyar forrást is felhasznált hozzá, nem ártott volna nyelvi lektor segítségét is igénybe vennie. Így számos névelírás, szóelválasztási hiba, kézzel írt szavak téves kibetűzése elkerülhető lett volna.

Az egész második fejezet Varró legfontosabb publikációinak, elsősorban a *Der lebendige Klavierunterricht*nek a forráskritikai elemzéséből áll. Nem könnyen olvasható, inkább tényyszerű adatokra koncentráló analízis. Frey-Samlowski betűről betűre összehasonlítja a *Der lebendige Klavierunterricht* különböző – kétféle magyar, négy német, egy francia és egy angol – kiadásait, s ahol elérhető, ott a korabeli recenziókat is idézi. Rendkívüli alapossággal ismerteti a nem ritkán csak a lábjegyzetekben megbúvó különbségeket. Alaposságára jellemző, hogy szükség esetén maga Varró Margit visszaemlékező mondatait is helyesbíti (270–271.).

A *Der lebendige Klavierunterricht* forrásláncát szemléletes ábrával mutatja be, elhelyezve rajta nemcsak a különböző kiadásokat, de az azokhoz inspirációként

szolgáló tanári naplófeljegyzéseket („Stundenjournale”), és a könyv szövegéhez bármiféle módon kapcsolódó német és francia nyelvű Varró-publikációkat is (265.).¹¹ Az elemzés során kicsit talán zavaró, ugyanakkor tartalmi szempontból mégis érthető, hogy az első német kiadást tekinti viszonyítási alapnak, így az azt megelőző magyar nyelvű kiadást nem önmagában, hanem csak ehhez viszonyítva, mintegy előzményként ismerteti (266–276., a verziók közti ingázás miatt itt érzésem szerint időnként összekeveredtek a magyar és a német kötetre utaló hivatkozások).

A négy német kiadás (1929, 1930, 1956, 1958) szövegváltoztatásait vizsgálva több érdekességre is felfigyelhetünk: Varró az idő előrehaladtával egyre pontosabb és részletesebb hivatkozásokat ad meg szövegében, egyre több bibliográfiai adatot tüntet fel (304–305.). A későbbi kiadásokba már bekerül a *Mikrokosmos* – ugyanakkor eltűnik belőlük Bartóké mellől Reschofsky Sándor neve (306–307.). Varró pontosítja a Bartók–Reschofsky-zongoraiskola általa a Rózsavölgyi Kiadó engedélyével közölt részleteinek jogait érintő szövegeket is (305.). Frey-Samlowski első sorban a tényszerű leírásra törekszik. Ritkán merül bele az adatok interpretációjába – ugyanakkor ha mégis megkísérel saját következtetéseket levonni, azok nemcsak helyesnek tűnnek, de az olvasó számára is felfrissítők. Ilyen eset például, amikor megpróbálja megfejtetni a tanári naplófeljegyzések rövidítéseit és rendszerét (280.), vagy amikor néhány kottapélda sorrendjének megváltoztatása mögött zongoratechnikai koncepcióbeli változást sejt (300–301.), a második világháború előtti és utáni kiadások közti néhány apró szövegváltoztatást pedig történelmi kontextusba ágyazva is tárgyalja (303.).

Frey-Samlowski alaposan megkritizálja a *Zongoratanítás és zenei nevelés* címmel megjelent 1989-es magyar kiadást,¹² hosszasan taglalja annak az eredeti szövegtől való eltéréseit, ugyanakkor kifogásai véleményem szerint bizonyos dolgokban nem jogosak. A vitatott könyv ugyanis nem forráskiadás akart lenni, hanem egy szerkesztett közreadás, mely azzal a céllal készült, hogy a magyar zenetanárok hozzáférjenek Varró alapművéhez.¹³ Ilyen értelemben véve pedig az, hogy 1989-ben nem a Varró által 1958-ban összeállított, túlnyomórészt külföldi kotta- és szakirodalmi ajánlót közölték, hanem aktualizálták az akkor Magyarországon hozzáférhető kiadványokra, nem minősíthető káros változtatásnak.

A *Dynamic Piano Teachinget* a szerző a magyar, német és francia nyelvű változatoktól különválasztva tárgyalja, a forrásláncban elfoglalt sajátos helye miatt. A Varró által az 50-es és 60-as évek fordulóján tervezett, de be nem fejezett kézirat több ponton kapcsolódik a *Der lebendige Klavierunterricht*hez, azonban lényege-

11 „Grundlagen des Musikunterrichts” 1., *Allgemeine Musik Zeitung* LIII/24. (1926. június 11.), 523–525., 2., *Allgemeine Musik Zeitung* LIII/25. (1926. június 18.), 543–546.; „L'enseignement vivant du piano”, *Le Monde Musical* 1938, 157–159., „Le jeu vivant ou la technique naturelle” (trad. Ryta Néama), *La Revue Internationale de Musique* 1/5–6. (1939. április), 913–918.

12 Varró Margit: *Zongoratanítás és zenei nevelés*. Közr.: Ábrahám Mariann és Krause Annamária. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.

13 A magyar kiadásról lásd: Ábrahám: *Varró Margit...*, 44.

gi eltérések is megfigyelhetők benne. Először 1991-ben jelent meg Ábrahám Mariann közreadásában magyar és angol nyelven,¹⁴ majd 1997-ben – Frey-Samlowski szerint – teljesebb formában a Simrock kiadónál, továbbá meglepetésszerűen felbukkan egy grazi MA-szakedolgozatban, német fordításban.¹⁵ Frey-Samlowski az 1991-es kiadást kissé, míg az MA-szakedolgozatot szinte lesújtóan kritizálja (354–355),¹⁶ s látványos, színes ábrán kísérli meg rekonstruálni a tervezett kötet tartalomjegyzékének a kéziratok alapján felfejthető különböző verzióit (352.). A forráskritikai analízis fejezetben tárgyalja *A zenét hallgató gyermeket*, a *Designs to Musicot*, valamint a fejezet végén egy átfogó alfejezetben a kisebb terjedelmű írásokat, s rövid áttekintést kapunk Varró rádióelőadásairól és az általa közreadott kottákról is.

Mindebből nyilvánvalóvá válhat, hogy a fent részletezett hiányosságok ellenére a kötet tele van értékes adatokkal. Informatív táblázatok segítik az eligazodást Varró életében. Részletgazdag listát kapunk a publikációiról (391–399.), s növendékeinek az eddigieknél jóval teljesebb listája is végre nyilvános lett. Olyan zongoraművészekről is felfedezhetjük, hogy Varrónál tanultak, akiknek életrajzírói eddig ezt nem közölték (például Sándor György vagy Bíró Sári). Frey-Samlowski érdekes és meggyőző feltételezése, hogy a *Der lebendige Klavierunterricht* 3. és 4. német nyelvű kiadásainak „Schülerportrait”-i közt „Hans K.” névvel említett növendék Kerekes János karmester lehet. (Ugyanakkor nem tudjuk, minek alapján állítja a 1355. lábjegyzetben [343.], hogy Starker János is Varró-növendék volt, a korábban közölt növendéklistán [76–77.] ugyanis az ő neve nem szerepel.) A források alapján rekonstruált svájci és franciaországi konferenciaprogramok (200–206., 214–218.) szintén érdekes tanulságokkal szolgálhatnak a zenetudomány- és a zenepedagógia-történet kutatói számára. A *Der lebendige Klavierunterricht* francia nyelvű kiadása, valamint a *Dynamic Piano Teaching* keletkezéstörténete az eddig ismerteknél jóval részletesebben tárul fel a könyvből. S a magyar olvasónak szintén érdemes tudni a magyar nyelvű Varró-forráskiadások hiányosságairól.

Végül feltehetjük a kérdést: mit tudunk meg Varró Margit zenepedagógiai elveiről a könyvből? Frey-Samlowski tudatosan nem kívánt ezzel foglalkozni – leginkább másokat idéz ezzel kapcsolatban (94., 98., 241., 250.) –, ő Varró Margit életét, valamint publikációinak keletkezéstörténetét és külső sajátosságait kívánta feltárni (415.). A Varró-féle zongorapedagógiai koncepciót, illetve annak mai alkalmazási lehetőségeit érintő kérdések megválaszolását az utókorra bízta, kiemelve, hogy a téma további kutatást igényel (345.), sőt ő maga is felvetett néhány fontos résztemát a könyv utószavában (416.). Ezek közül egyes kutatások ugyan már

14 Ábrahám Mariann (szerk., közr.): *A Teacher in Two Worlds. Margit Varró. Két világrész tanára. Varró Margit.* Budapest: [s. n.], 1991, 147–200. és 466–519.

15 Isabel Tropper: *Margit Varró's musikpädagogische Prinzipien im Wandel der Zeit. Die Methoden, Entwicklung und Weiterführungen didaktischer Ziele im Laufe des 20. Jahrhunderts anhand zweier pädagogischer Lehrwerke.* Magister artium. Magisterarbeit, Kunstuniversität Graz, 2002.

16 Megjegyzésre érdemes ugyanakkor, és Frey-Samlowski kutatói hozzáállását is mutatja, hogy a szakirodalommal nem száll tartalmi vitába, csak a közreadások formai jegyeit vizsgálja és értékeli.

többé-kevésbé hozzáférhető – leginkább magyar nyelven –,¹⁷ de valóban van még mit tenni. S nemcsak Varró zongorapedagógiai módszerének szisztematikus feltárása érdemelné meg a további vizsgáldást, hanem általánosabb érvényű auditív zeneoktatási elveit is érdemes volna tágabb kontextusba, mégpedig a Kodály-módszer kontextusába helyezni.¹⁸ Ruth-Iris Frey-Samlowski könyve a további kutatásokhoz kiváló alapot nyújt, ugyanis szerzője elvégezte azt a munkát, amely nélkülözhetetlen ehhez: aki szeretne eligazodni Varró Margit életművében, annak ideális kiindulópontként szolgálhat.

-
- 17 A kétezres évekből mindenekelőtt Ábrahám Mariann írásait kell említenünk, melyekben a szerző érdemben foglalkozik Varró zongorapedagógiájával, például: Ábrahám: *Varró Margit...*, 94–104. 2007-ben egy további doktori disszertáció is keletkezett, melyben Varró Margit főszerepet játszik, ld. Hámmori Angelika: *A XX. század elején készült magyar zongorapedagógiai munkák összehasonlítása. Chován Kálmán, Kovács Sándor, Varró Margit, Kálmán György (1905–1926)*. DLA disszertáció, LFZE, 2007. A Zenetanárok Társasága 2009. áprilisi konferenciájának („Történelmi ívek a magyar zenepedagógiai gondolkodásban”) első napján Varró Margit pedagógiai hagyatékára emlékeztek az előadók. A Varró-konferencián elhangzott előadások közül kilenc megjelent online a *Parlando* folyóiratban: <http://www.parlando.hu/2009-3-VARRO%20KONF.htm> (megtekintve 2018. augusztus 2-án). További példa Stachó László zenetudományi disszertációja, melyben hosszabban idézi Füst Milánnak a *Zongoraoktatás és zenei nevelésről* írt kritikáját, s érintőlegesen kontextusba is helyezi Varró zenepedagógiáját, ld.: Stachó László: *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*. PhD disszertáció, LFZE, 2013, 56–57.
- 18 Bár Frey-Samlowski nem tér ki rá, de egy kapcsolódási pont mindenképpen említésre érdemes: Varró említi Fritz Jöde írásait és Tonika-Do elnevezésű énekoktatási módszerét a *Der lebendige Klavierunterricht* irodalomjegyzékében (303., 304.). Jödét Kodály is nagyra tartotta, előbb 1930-ban három növendékét küldte hozzá Berlinbe, majd 1938 januárjában Jöde mesterkurzust tartott Budapesten, ahol bemutatva az éneklésre és a népzene épülő pedagógiai módszerét, valamint az „éneklő kéz” technikát, melynek jelölési módszere ezután a Kodály-tanítványok publikációiban is megjelent, elsőként lásd: Kerényi György–Rajeczky Benjamin: *Éneklő iskola*. Budapest: Magyar Kórus, 1940. Ld. erről bővebben: Matthias Funkhauser: „Fritz Jöde ’Tonika-Do’-szeminárium Budapest 1938-ban”, *Parlando* 2015/4. (online elérhetőség: www.parlando.hu/2015/2015-4/FritzJode.pdf). Nem tudjuk, vajon Varró Margit részt vett-e Jöde budapesti mesterkurzusán, az azonban biztos, hogy Budapesten volt ekkoriban, hiszen beszámoló írt az 1938. januári gyermekkoncertről: „Konzert für Kinder”, *Pester Lloyd* 1938. január 31.